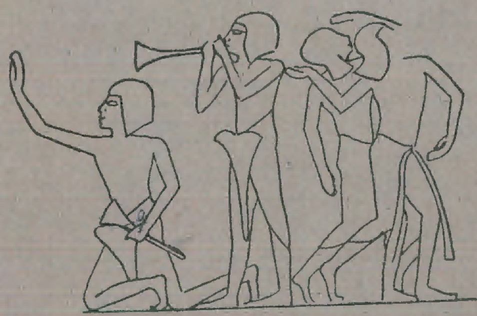
SUPPLÉMENT

AUX

ANNALES DU SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

CAHIER N° 1



LA TROMPETTE DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE

PAR

Dr H. HICKMANN

LE CAIRE

IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS

D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

MCMXLVI

LA TROMPETTE

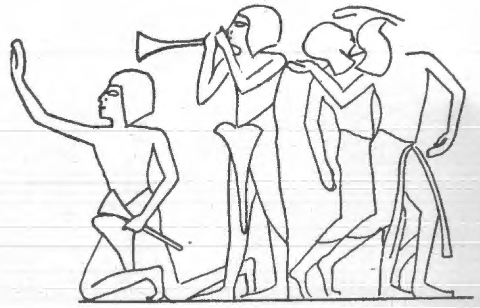
DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE

SUPPLÉMENT

AUX

ANNALES DU SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

CAHIER N° 1



LA TROMPETTE DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE

PAR

D[r] H. HICKMANN

LE CAIRE

IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

MCMXLVI

Pl. I



Les trompettes de Tout-Ankh-Amon avec leurs pièces intérieures en bois.

I

INTRODUCTION.

C'est un fait curieux que la trompette de l'ancienne Égypte n'ait jamais encore été l'objet d'une étude spéciale. Plusieurs auteurs, au nombre desquels C. Sachs et V. Loret, ont consacré quelques passages à cet instrument. Cependant, ces écrits, à l'exception peut-être de l'étude plus approfondie de C. Sachs, se contentent généralement d'en faire mention sans lui accorder la place à laquelle il aurait droit en raison de son rang exceptionnel.

Pourtant, ce n'est pas pour cette seule raison qu'une étude sur la trompette égyptienne s'impose : une autre réside dans le fait que la trompette figure, parmi les instruments sonores antiques typiquement égyptiens, comme le seul qui nous soit parvenu en état d'usage. Nos Musées possèdent certes des harpes, des luths, des instruments à vent pharaoniques; mais, même là où le corps de résonance d'une harpe aurait résisté au temps et se serait conservé en bon état, les cordes auraient certainement disparu. Même si nous les possédions ou pouvions les reconstruire, nous n'en ignorerions pas moins leur accordage. Dans le cas le plus favorable, nous serions réduits à calculer cet accordage par des détours pénibles, sans que rien ne nous garantisse, au terme de ce procédé laborieux, que la solution du problème dépasse réellement le cadre de l'hypothèse. Or, la question du matériel et de l'accordage ne se pose plus quand il s'agit de la trompette. C'est pourquoi celle-ci est susceptible de nous faire connaître le seul ancien son égyptien dont l'authenticité ne saurait être mise en doute. La pauvreté des éléments sonores, les faibles dimensions de ces instruments ainsi que l'étrangeté de leur

sonorité pour des oreilles modernes ne sauraient, en rien, diminuer la valeur du phénomène acoustique qu'ils présentent; le son de l'ancienne trompette égyptienne demeure, jusqu'à nouvel ordre, la seule voix qui résonne depuis l'Antiquité jusqu'à notre temps et qui nous communique une impression acoustique, modeste en vérité, mais néanmoins caractéristique, d'un monde qui jusqu'à présent ne s'était révélé à nos yeux qu'à travers ses œuvres d'art et ses signes graphiques.

En considération des difficultés énormes — on pourrait dire de l'impossibilité — qui s'opposent, en dépit de notre connaissance avancée de la langue égyptienne, à toute tentative d'en déterminer la véritable phonétique, même les moindres indices se rapportant à des sons réels et, par conséquent, à la conscience acoustique de l'ancienne Égypte, ne peuvent être accueillis qu'avec empressement par les milieux scientifiques.

II

BIBLIOGRAPHIE.

1. Curt Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin 1921.

   Dans ses chapitres sur la trompette égyptienne ancienne (p. 88-90), Curt Sachs donne un aperçu sur le caractère et l'emploi de cet instrument qu'il fait suivre par un examen philologique ainsi que par des hypothèses au sujet de sa sonorité.

   La classification historique de la trompette égyptienne dans l'ensemble des instruments est traitée dans un chapitre d'une autre œuvre du même auteur :
2. Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929, p. 151.
3. V. Loret consacre à la trompette un paragraphe de son étude sur la musique égyptienne dans l'*Encyclopédie de la musique* (fasc. I, 1re partie). Il se borne à une description détaillée de l'instrument qui se trouve au département égyptien du Louvre (p. 23).
4. E. R. Komorzyński, *Die Trompete als Signalinstrument im altägyptischen Heer* (*Arch. f. ägypt. Arch.*, Wien 1938, I, 7), une étude sur le rôle militaire de la trompette en Égypte.
5. M. al-Ḥefnî, موسيقى قدماء المصريين, Le Caire 1936, dont le paragraphe sur la trompette (p. 59-61) représente plus ou moins un résumé des déductions de C. Sachs.
6. H. Carter, *The Tomb of Tut-Ankh-Amen*, Londres 1927 (II, p. 19), avec une description détaillée des deux trompettes se trouvant actuellement au Musée du Caire.
7. Sir J. G. Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, Londres 1878 (I, p. 197, 456, etc.).
8. H. Riemann — F. Müller — Blattau, *Musiklexikon*, 12e édit., article sur la musique et les instruments de l'ancienne Égypte.

A côté de ces œuvres, il faut citer des publications traitant de la position sociale du joueur de trompette :

1. Spiegelberg (W.), *Ein Titel des neuen Reiches* (« *Varia* ») : *Zeitschr. f. ägypt. Spr.*, 1917, LIII, 91 seq.
2. N. de G. Davies, *The Rock-Tombs of el-Amarna*, Londres 1905 (III, pl. XII, p. 8 du texte; III, pl. XXXI et p. 28 du texte).
3. Sir J. G. Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, Londres 1878 (p. 456).

III

DOCUMENTATION PICTOGRAPHIQUE SUR LA TROMPETTE.

Comparée à d'autres instruments de musique, la trompette est assez rarement représentée. La liste suivante des scènes figurant la trompette, liste qui ne prétend pas être complète, donne une vue d'ensemble approximative :

1. Joueur de trompette [1] (fig. 1), faisant partie d'une procession de soldats, ensemble avec un joueur de tambour. Thèbes, du temps de la

[1] La première représentation datée dans l'histoire de la trompette égyptienne.

reine Hatshepsout (XVIIIe dynastie), d'après Ed. NAVILLE, *The Temple of Deir el-Bahari*, Part VI, London 1908 (CLV, South side, lower colonnade : "procession of soldiers in a festival").



Fig. 1.

2. Peinture sur stuc (fig. 2), dans la tombe de *ṯ3-nw-nj* scribe royal et commandant de soldats sous Thoutmès IV (B. PORTER and R. L. B. MOSS, *Topogr. Bibliogr. of anc. Eg. Texts, etc.*, I, *The Theban Necropolis*, pp. 100/1, tombe n° 74; Ipp. ROSELLINI, *Monumenti Civili*, pl. CXVI, n° 3); W. WRESZINSKI, *Atlas*, I, pl. 23.

Les deux joueurs de trompettes précèdent un défilé de soldats. (1)

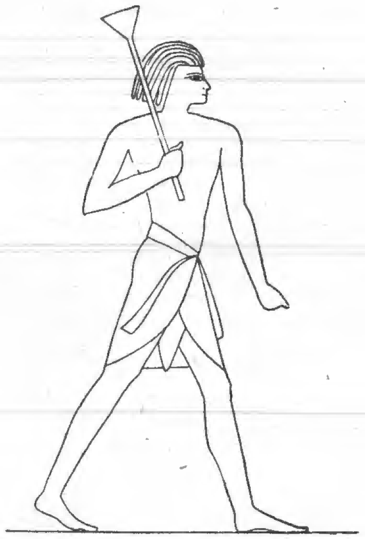


Fig. 2.



Fig. 3.

(1) La fig. 2 est d'après Rosellini qui n'a reproduit qu'un seul joueur de trompette.

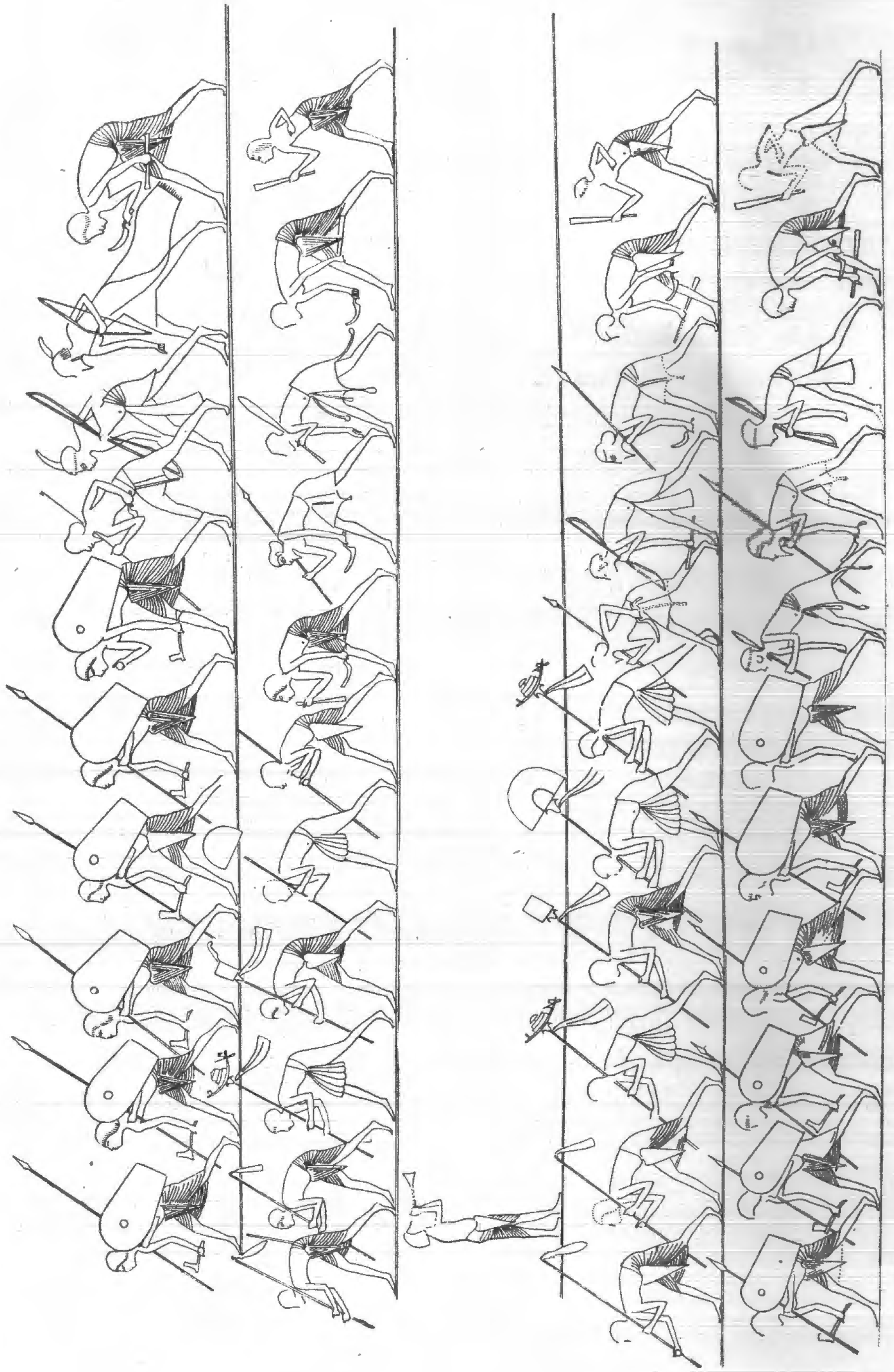


Fig. 4.

3. Peinture murale (fig. 3), dans la tombe n° 90 à Thèbes, appartenant à *Nb-ỉmn* (C. Sachs, *Musikinstr. des alten Aegyptens*, p. 88; N. de Garis Davies, *The tombs of two officials of Tuthmosis the fourth*, pl. XXVII, pp. 35/6).

C'est dans le défilé d'un détachement de police militaire, qu'on voit le joueur de trompette marcher en tête. Les porteurs d'étendards sont tournés en sens inverse, saluant Neb-Amon qui prend la charge de chef de la police.

4. Tombe d'Ahmose (fig. 4), el-Amarna (tombe 3).

Des réproductions se trouvent chez :

E. R. v. Komorzyński, *op. cit.*, p. 7, pl. XI;

N. de G. Davies, *op. cit.*, t. III, pl. XXXI;

M. al-Ḥefnŷ, *op. cit.*, Le Caire, 1936, p. 60, fig. 40.

Sur quatre rangées superposées, on voit des soldats et des officiers marchant de droite à gauche et dont la première rangée comprend dix

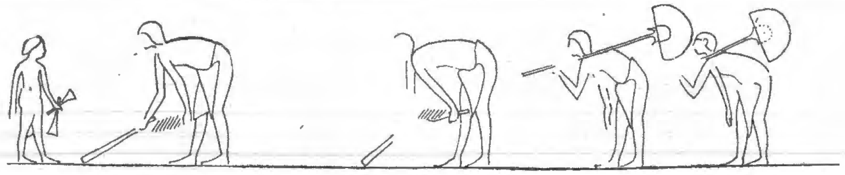


Fig. 5.

militaires, les trois rangées d'en bas onze chacune. Entre la deuxième et la troisième rangée on voit un joueur de trompette seul, dont les mouvements sont dirigés en sens contraire à celui du mouvement des groupes de soldats. De ces directions différentes des mouvements, M. Komorzyński déduit que la trompette n'était pas simplement un instrument accompagnant la marche mais aussi donnant des signaux, ce qui revient à dire qu'on dirigeait par son aide des évolutions militaires : la position du joueur prouverait, d'après le même auteur, qu'il exerce un contrôle sur l'exécution des ordres transmis.

Nous aurons à contrôler au cours de cette étude si cette interprétation s'accorde avec les résultats de nos recherches.

5. Tombe de Huya (fig. 5), el-Amarna (tombe 1).

Une reproduction se trouve chez :

N. de G. Davies, *op. cit.*, t. III, pl. XII et VIII.

On reconnaît des dignitaires et des porteurs d'étendards précédant les conducteurs des chars royaux (direction du mouvement de droite à gauche) et qui s'inclinent devant un joueur de trompette (direction du regard de gauche à droite). Le joueur de trompette lui-même, dessiné en plus petit que les autres personnages, tient dans la main deux trompettes, à moins qu'il ne s'agisse d'une seule et d'un de ces morceaux de remplissage en bois dont nous nous occuperons plus loin. Parlant de cette scène, N. de G. Davies dit (p. 8) : "The military escort consists exclusively of officers and standard-bearers, but they are marshalled by a trumpeter, who may have the same rank."

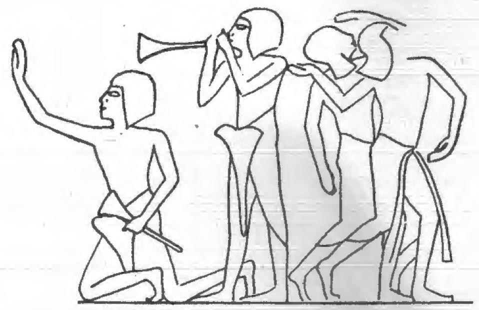


Fig. 6.

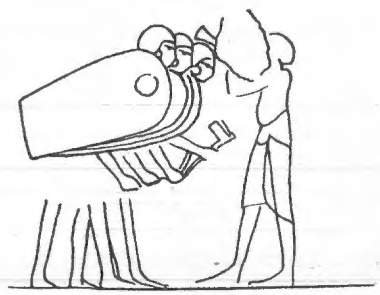


Fig. 7.

6. Détail de la marche triomphale de Haremheb (fig. 6). Le retour de la bataille contre les nègres, grotte de Silsileh (mur postérieur à gauche environ 1330 av. J.-C., bas-relief en grès). D'après W. Wreszinski, *Atlas*, II, 162.

A côté du groupe des prisonniers, on reconnaît deux joueurs de trompette : le premier joue sur son instrument, l'autre s'agenouille pour offrir ses hommages, tenant l'instrument en main sans en jouer.

7. Détail des tributs nubiens (fig. 7) dans la tombe de Haremheb

(Sheikh Abd el-Gourna, n° 78), d'après Wreszinski, *Atlas*, I, 247.

Le personnage joue la trompette devant une troupe de Nubiens venant s'incliner devant Thoutmès IV, à côté de quelques danseuses érotiques accompagnées de musiciens.

8. D'une série de représentations du temple de Louxor, d'après W. Wreszinski, *Atlas*, II, 1923-28[1].

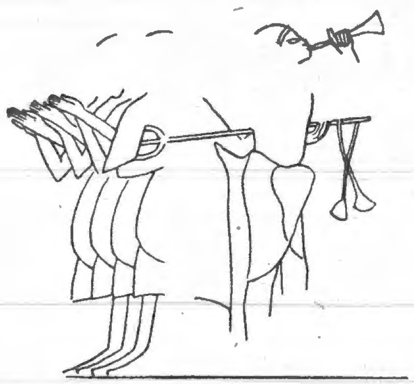


Fig. 8.

Remarques[2] : « Chaque année au milieu du second mois d'inondation, le grand dieu Amon rendait visite à la déesse Mout dans son temple à Louxor pour célébrer avec elle les noces. Les cérémonies de cette fête duraient de 11 à 27 jours. Étant donné qu'Amon était un dieu de la fécondité, cette « belle fête d'Opet », qui avait lieu durant les jours de la grande crue de l'inondation fécondante, était probablement la fête printanière de la vieille Thèbes » (pl. 190).

a) Planches 191 et 192 : La belle fête d'Opet. Les barques divines sont conduites au Nil (fig. 8).

On reconnaît « des Lybiens avec des sonnailles en bois, coiffés à l'égyptienne et vêtus de ceintures militaires, des chanteurs battant des mains, un joueur de luth....., un joueur de trompette, un joueur de tambour....., et enfin, quatre chanteurs battant des mains. »



Fig. 9.

Les figures sont rangées de telle manière que le joueur de trompette

[1] Daressy, *La procession d'Ammon dans le temple de Louxor* (Miss. archéol. franç. au Caire, Paris 1894, VIII, 3, p. 384, pl. VIII) : « ... des musiciens sont en tête, jouant de la trompette, du tambour, des prêtresses agitent des sistres... »

[2] D'après Wreszinski.

appartient au groupe des chanteurs mentionné à la fin. Il n'est pas en train de marcher, comme à l'ordinaire, mais se tient debout, tourné vers les autres.

b) Planches 199 et 200 : La belle fête d'Opet. Retour à Karnak (fig. 9).

Les barques sont près du débarcadaire de Karnak. Des soldats et un

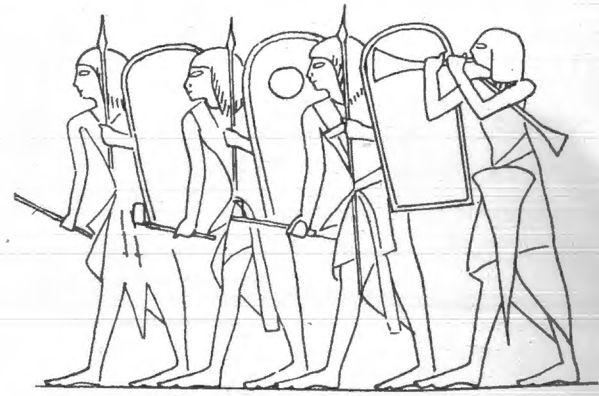


Fig. 10.

joueur de trompette les accompagnent le long de la rive. Le joueur de trompette est représenté marchant, tourné vers les soldats, qu'il conduit.

9. Détails de la bataille de Qadech (fig. 10), d'après W. Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 176.

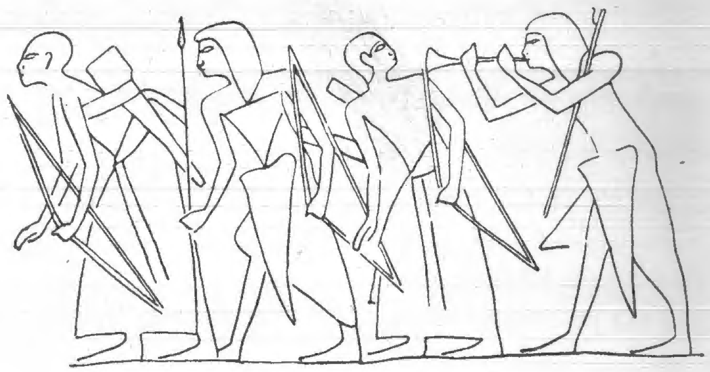


Fig. 11.

Un groupe de soldats avancent, suivis d'un joueur de trompette qui joue de son instrument en en tenant un autre sous le bras, plus petit, à moins que ce dernier ne soit de nouveau cette espèce de remplissage que nous avons déjà mentionné.

Cette même scène, des soldats précédant le joueur de trompette, se reproduit au cours de la même bataille (Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 170, 171) sur le même mur du temple d'Abou-Simbel (fig. 11). Ces documents sont uniques par leur disposition; en général, le joueur de trompette précède les soldats, ici il les suit.

10. Joueur de trompette à Abou Simbel, signalé par Curt Sachs, *Die Musikinstr. des alten Aegyptens*, p. 88.

Je n'ai pas pu retrouver cette scène que Sachs décrit de la manière suivante : "Einmal, in Abu Simbel (Ipsambul), trägt der Spieler, wenn

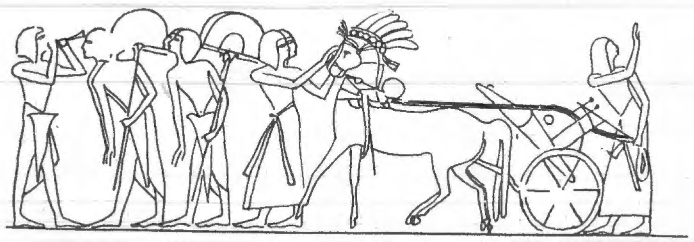


Fig. 12.

ich recht sehe, am Bandelier ein Futteral mit dem Schallbecherende nach unten. Diese Haltung lässt sich gut unter dem Gesichtspunkt verstehen, dass das Wasser richtig ablaufen soll; ein Riemen mag das Herausfallen verhindert haben".

11. Détail tiré du «Transport et défilé des offrandes» (fig. 12) du temple de Ramsès II (cour A, côté gauche en entrant), d'après A. Mariette, *Abydos, Descr. des fouilles*, Paris 1880, II, pl. 10; Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 185.

Il s'agit d'une procession (direction du mouvement de droite à gauche), conduite par un seul joueur de trompette (direction du mouvement de gauche à droite).

12. Détail des exploits de Ramsès III, d'après J. H. Breasted, *Earlier historical records of Ramses III by the Epigraphic Survey*, Univ. of Chicago, Oriental Inst. Publ. III, Medinet Habu, Chicago 1930.

a) I, pl. 15 et 16 : Ramsès III monte sur son char, partant pour la campagne libyenne (fig. 13).

Entourés des soldats réunis qui saluent le pharaon, se trouvent deux joueurs de trompette; le premier joue, se tenant légèrement incliné, tandis que l'autre tient son instrument en main sans jouer et s'incline devant le roi.



Fig. 13.

b) Ramsès III équipe ses troupes pour la campagne contre les peuples de la mer, *ibid.*, I, pl. 29, mur extérieur du nord, partie occidentale, cf. aussi W. Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 110 [1] (fig. 14).

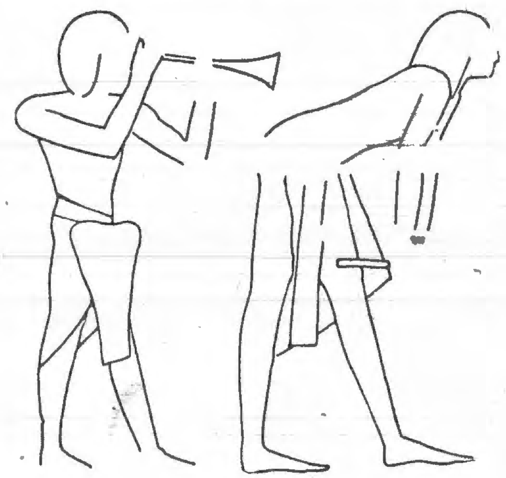


Fig. 14.

La position des deux joueurs de trompette correspond exactement à celle qui vient d'être décrite (*a*), mais ils sont moins richement vêtus.

c) Ramsès III et sa cour en parade (fig. 15). Première cour, mur du sud, *ibid.*, II, pl. 62, voir aussi E. R. de Komorzyński, *op. cit.*, p. 7, fig. 1 et W. Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 134 et 135 [2].

Des soldats marchent de

[1] Environ 1192 av. J.-C. (8e année du règne de Ramsès III). — [2] Environ 1189 av. J.-C.

droite à gauche; un joueur de trompette est représenté à leur gauche, tenant sous son bras le morceau de remplissage en bois (marchant de gauche à droite).

d) Ramsès III prend d'assaut la ville de Tunip (fig. 16). Mur extérieur du nord, *ibid.*, II, pl. 88.

Parmi les troupes égyptiennes victorieuses, qui ont escaladé les murs de la ville vaincue, se trouvent un porteur d'étendard et un joueur de



Fig. 15.

trompette, qui joue de son instrument au milieu du tumulte de la bataille (voir aussi E. R. de Komorzyński, *op. cit.*, p. 156).

e) Ramsès III inspecte ses chevaux (fig. 17). Première cour, mur du sud, *ibid.*, II, pl. 109.

Les deux joueurs de trompette, dont l'un seulement joue, se tiennent près des palefreniers. Quant à celui qui joue, nous lisons "Under his arm the bugler holds the wooden form which held the bugle's shape when it was not in use. This detail is in paint only, not carved." (W. F. Edgerton, J. A. Wilson, *Historical records of Ramses III. The texts in Medinet Habu*, Chicago 1936, p. 136).

f) Détail d'une représentation de la première guerre libyenne de Ramsès III (fig. 18), d'après W. Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 128.

Un grand nombre de soldats, disposés en plusieurs rangées et marchant de droite à gauche, sont suivis par deux personnages dessinés en

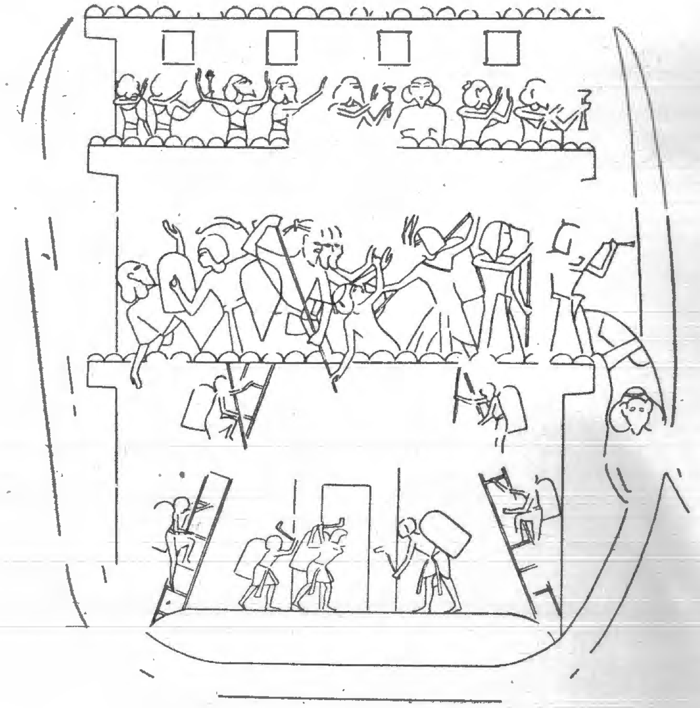


Fig. 16.

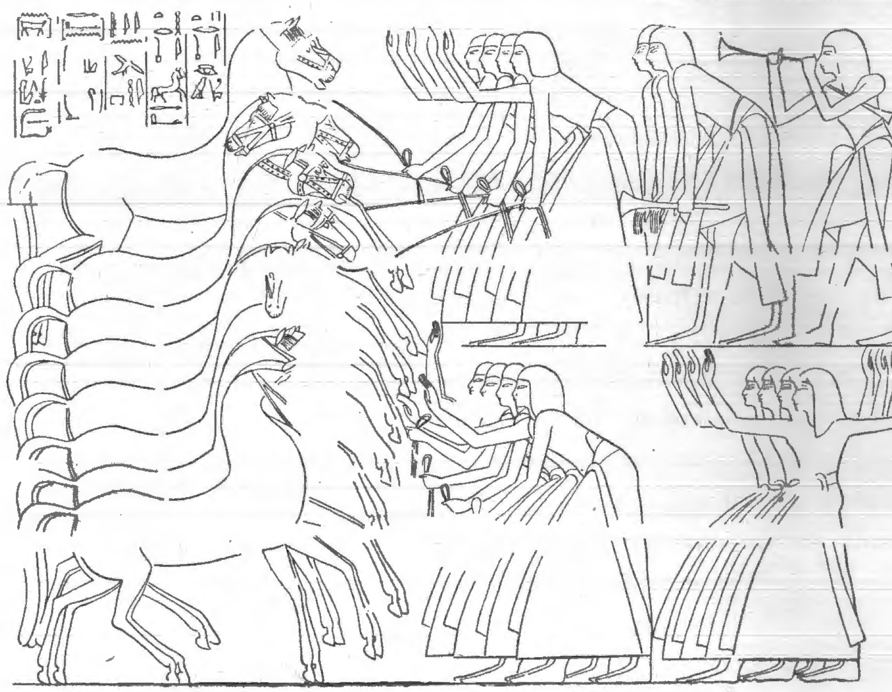


Fig. 17.

plus grand, représentant peut-être des officiers. Derrière ce groupe se trouve de nouveau un joueur de trompette isolé (direction du regard : de gauche à droite).



Fig. 18.

13. Groupe de musiciens de Thèbes (fig. 19), d'après J. G. Wilkinson, *Manners and Customs*, I, p. 456, fig. 224.

Cette scène d'orchestre égyptien est celle qui est le plus fréquemment reproduite par les auteurs[1]. Elle se compose d'un joueur de trompette, d'un joueur de tambour, d'un joueur d'un instrument inconnu et de deux joueurs de castagnettes.

Excepté le mot « Thèbes », l'auteur ne donne pas d'autres indications. Il est cependant probable qu'il s'agisse des musiciens du cortège triomphal de Ramsès III à Médinet Habou, reproduit par Champollion, *Monuments*, III, pl. 209

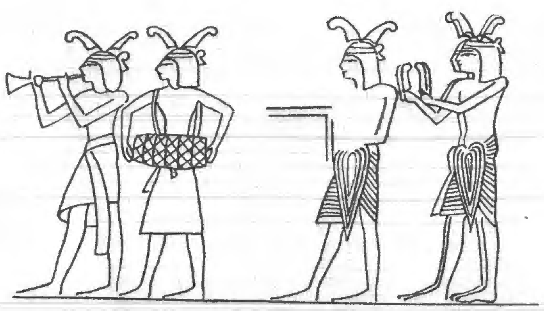


Fig. 19.

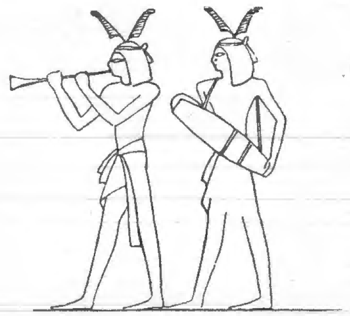


Fig. 20.

(fig. 20) et qu'on trouve aussi dans la *Description de l'Égypte* (Paris 1812), *Antiquités*, II, pl. 11, où les quatre musiciens sont répartis dans deux régistres, le premier contenant les deux premiers musiciens, superposé au second contenant les deux derniers.

[1] Cf. p. e. V. Loret (*Encycl. de la mus.*); M. al-Ḥefnî, *op. cit.*, p. 73, fig. 53 ; C. Sachs, *Musikinstr. des alten Aegyptens*, fig. 120 (env. 1200, d'après Champollion).

14. Joueur de trompette isolé de Thèbes (?), d'après Wilkinson, I, *ibid.*, p. 457, n° 225.

15. Troupes en marche et joueur de trompette de Thèbes (fig. 21) (?), d'après Wilkinson, I, *ibid.*, p. 192, 18.

La direction de la marche des soldats est de gauche à droite, la direction du regard du joueur de trompette de droite à gauche. Les soldats

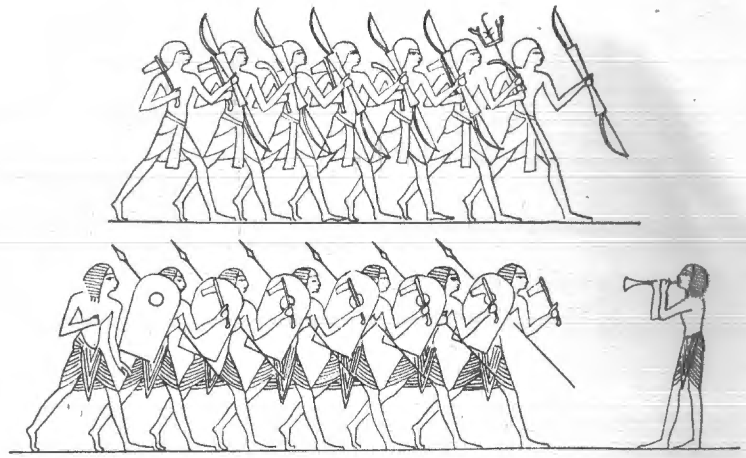


Fig. 21.

sont représentés en deux rangées superposées. Chaque groupe se compose de six soldats et d'un officier. Le joueur de trompette est représenté sur le même niveau de la seconde rangée de soldats, d'en bas.

16. Joueur de trompette devant Osiris, période romaine (fig. 22), 212 après J.-C., planche en bois d'un cercueil (Berlin 12650).

Reproduit chez C. Sachs, *Die Musikinstr. des alten Aegyptens*, p. 89, fig. 121 ; *Geist und Werden*, pl. 18, 126 ; J. H. Breasted, *Geschichte Aegyptens* (trad. allemande), Vienne 1936, fig. 277, et M. al-Ḥefnî, *op. cit.*, p. 60, fig. 39, qui écrit « Joueur de trompette devant Isis ». Ceci ne peut être soutenu ni du point de vue égyptologique ni du point de vue musicologique.



Fig. 22.

17. Joueur de trompette devant un dieu ou un roi (fig. 23).

Cachet, d'après Randall-Maciver, D. and Woolley, C. L., Buhen, Philadelphia 1911, photo 41, n° 10915. Cf. p. 117 du texte.



Fig. 23.

Trouvé en Nubie (clay impressions found in houses adjoining the Northern temple), ce cachet représente une scène qui nous est déjà connue (1).

Wooley mentionne deux couches dont l'une appartient à la XIIe, l'autre à la XVIIIe dynastie. Notre cachet fait donc partie de l'une de ces deux couches.

(1) Le document cité ci-dessus m'a été signalé par M. F. Debono.

IV

DESCRIPTION DES INSTRUMENTS CONSERVÉS.

Trois spécimens de trompettes de l'Égypte ancienne nous sont connus : tout d'abord les deux trompettes des tombes de Tout ʿAnkh-Amon (1), dont nous avons entrepris un examen acoustique, ensuite l'instrument qui se trouve au Musée du Louvre (2). Étant donné qu'on ne pouvait pas faire une analyse musicologique de ce dernier, nous l'avons reconstruit d'après ses dimensions, afin d'avoir, au moins, la possibilité d'une comparaison quant à la hauteur des sons, avec les instruments du Musée du Caire. Les mesures ont été tirées d'un article sur la musique égyptienne par V. Loret, se trouvant dans «l'Encyclopédie de la musique» (fasc. I, 1). D'après cet auteur, il s'agit d'un instrument avec un tube conique et «incomplet», puisqu'on n'a pas trouvé d'embouchure. Il donne les dimensions suivantes :

Longueur totale	0,54
Le plus grand diamètre du pavillon	0,16
Le plus petit diamètre du pavillon	0,025
Le diamètre à l'emplacement de l'embouchure	0,015
Longueur du tube	0,44

Les deux trompettes de Tout ʿAnkh-Amon, qui font partie des objets les plus représentatifs du Musée du Caire, ont été décrites à plusieurs reprises. Je fais suivre ici la description que M. A. Lucas, chargé du département chimique du Musée, a bien voulu me communiquer par lettre, ainsi que les indications données par M. H. Carter quant à leur emploi.

1. "Two trumpets, one of silver and the other of copper, both ornamented with gold.

Length : Silver trumpet : Twenty-two and a half inches.

(1) Planche I.

(2) Trompette en cuivre (d'après V. Loret «en bronze doré») de la IIe époque thébaine : Ch. Boreux, *Guide-Catalogue du département des antiquités égyptiennes du Musée National du Louvre*, Paris, 1932, p. 634.

Copper trumpet : Nineteen and a half inches.

Both trumpets consist of a narrow tube about half an inch in diameter at the mouth end, increasing to about one inch at the opposite end, where there is a funnel-shaped "flare", four inches across at the wide extremity. The mouthpiece of each is strengthened by means of a metal ring, gold for the silver trumpet and silver for the copper one.

Both trumpets bear incised decorations, which include the king's name and also representations of the gods Reʿ, Amūn and Ptaḥ, these being emblems of three of the four Egyptian army divisions. Each trumpet is provided with a close-fitting painted wooden stopper, to prevent accidental distortion of the thin metal when the trumpets are not in use."

(A. Lucas, *lettre du 24.12.1940*).

2. Les trompettes, trouvées dans l'antichambre et dans la chambre mortuaire, sont dédiées aux différentes légions de l'armée égyptienne. Des représentations de Reʿ, Amon et Ptaḥ, ainsi que le nom et le prénom de Tout-Ankh-Amon y sont gravés. Ces gravures représentaient probablement des symboles de trois corps d'armée ou de leurs patrons. "We may assume that this silver trumpet with its gold mountings is of military significance, and that the creation of those three legions patronized by Re, Amen and Ptah, of the imperial army organization, existed in the 18th Dynasty and probably before Tut Ankh-Amen's reign."

(d'après H. Carter, *The Tomb of Tut Ankh-Amen*, Londres 1927, II, p. 19 et 30)[1].

Il fallait obtenir des mesures absolument exactes, entre autres celles des diamètres non mentionnées chez les auteurs en question. Étant donné qu'il y avait des divergences entre les chiffres donnés par M. A. Lucas d'une part et le catalogue du Musée d'autre part[2], divergences qui peuvent paraître négligeables mais qui, pour un examen musi-

[1] Voir la description donnée par C. Sachs (p. 20, ainsi que p. 20,1). — [2] 0,582 et 0,505 cm. pour la longueur totale.

cologique, ont la plus grande portée, nous avons dû, ensemble avec le Dr M. Mokhtar, Lecteur à la Faculté des Sciences de l'Université Fouad Ier, soumettre les instruments à un nouveau mesurage qui a donné le résultat suivant :

Première Trompette (en cuivre) :

a) l'original.

A = 49,4 cm.	D = 1,3 (diam. intér.)
B = 40,3	E = 2,3
C = 1,9	F = 8,4

b) la reconstruction d'après le catalogue du Musée.

A = 50,5	D = 1,3
B = 40,6	E = 2,3
C = 1,8	F = 5,6

Seconde Trompette (en argent) :

a) l'original.

A = 58,2	D = 1,7
B = 47,4	E = 2,6
C = 2,5	F = 8,2

b) la reconstruction d'après le catalogue du Musée.

A = 57,5	D = 1,3
B = 45,7	E = 2,6
C = 2,3	F = 8,8

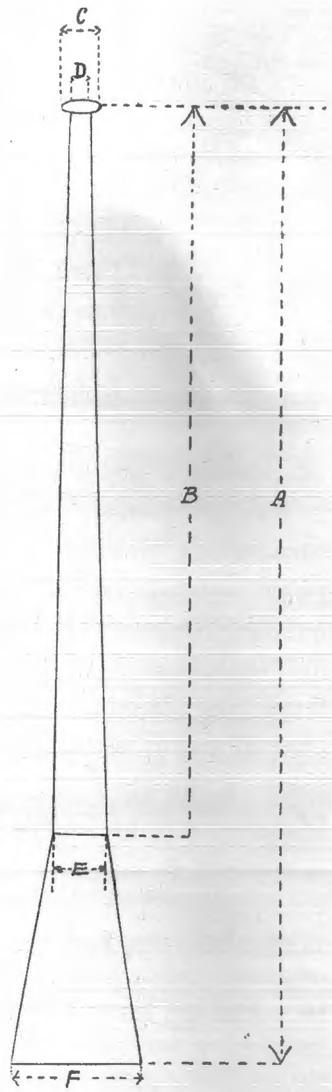


Fig. 24.

V.

DÉFINITION MUSICOLOGIQUE DE LA TROMPETTE DE L'ÉGYPTE ANCIENNE. LE PROBLÈME PHILOLOGIQUE DE SA DÉTERMINAISON.

Avant de traiter des résultats de notre examen acoustique, nous devons essayer de classifier les instruments dans le système des instruments de musique; s'agit-il de véritables «trompettes» ou d'instruments de la catégorie des «cors»? Cette question nous paraît d'une certaine portée pour résoudre le problème de l'embouchure, qui est, lui-même, d'un intérêt primordial pour le problème sonore et acoustique.

En feuilletant la littérature moderne au sujet des trompettes de l'ancienne Égypte, on peut constater le fait curieux que les auteurs, sans approfondir la question, hésitent quant à leur définition. En anglais, en français, en allemand, nous rencontrons et des termes ayant rapport à la «trompette» (comme «Trompete», «trompette» et «trumpet») et des termes rangeant cet instrument parmi les «cors». Ainsi Curt Sachs écrit que, par rapport à sa longueur, la trompette égyptienne se rapproche de l'*Oktavkornett*[1] (cornet à pistons aigu), et le même auteur développe ces données dans son *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Leipzig 1930), en disant de la trompette antique, celle de l'Égypte y comprise, qu'elle a eu un «tube métallique conique de 2 à 4 pieds de longueur, avec une saillie de pavillon peu considérable[2] . . . . . et que sa sonorité et son diapason doivent s'être trouvés entre ceux du grand

[1] C. Sachs, *Die Musikinstr. des alten Aegyptens*, Berlin 1921, p. 88, cf. aussi *Geist und Werden der Musikinstr.*, Berlin 1929 du même auteur, p. 151 *seq.* : «les trompettes ont environ une aune de longueur» (cf. les mesures mentionnées), «s'élargissant peu, en métal jaune avec une embouchure nettement séparée et un pavillon à forte saillie. D'après leur longueur elles font partie des instruments à deux pieds, comme l'Oktavkornett, le membre le moins usité et le plus aigu de la famille des cuivres...».

[2] Le même auteur corrige ainsi ce qu'il écrit en 1921 (*Musikinstr. des alten Aegyptens*) et 1929 (cf. note explic. 1) du «pavillon à forte saillie».

bugle et de l'Oktavkornett»[1]. Un auteur anglais va même jusqu'à remplacer le terme «trumpet» par le terme «bugle»[2], et M. al-Ḥefnŷ évite le problème en joignant au mot النفير (*an-nafîr*) entre parenthèses le mot البوق (*al-bûq*)[3].

Si l'on considère ce problème du point de vue systématique, on doit en effet constater que cette «trompette» a beaucoup de traits communs avec les «cors», en plus de «sa longueur et de son timbre», fait qui sera, à différents égards, de la plus grande importance pour notre étude. Car l'homme primitif et l'homme antique traitent ces deux catégories d'instruments d'une manière absolument différente. A l'instrument de «trompette» se rattachent d'autres rites et substitutions magiques que ceux se rattachant au «cor». La musique qu'on joue sur ces instruments est une conséquence de ces usages et traditions et peut être différente si elle est exécutée par un «cor» ou par une «trompette». Il est donc du plus grand intérêt de savoir si les Égyptiens rattachaient l'instrument à l'un ou à l'autre groupe.

En considérant le problème du point de vue philologique, le résultat (établi d'après des citations de Curt Sachs)[4] est le suivant :

Eustathios, le commentateur d'Homère, donne pour la trompette égyptienne le mot χνούη alors que le mot des textes égyptiens authentiques est *šnb* (šeneb)[5]. D'après l'hypothèse osée mais vraisemblable de Sachs, la forme vocalisée de ce mot aurait pu être *šnobē*. La transcription grecque en aurait fait *χnobē* en remplaçant le *š* par un «χ».

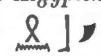
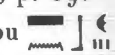
Parallèlement à la transcription grecque du mot phénicien *nabla*, pour une certaine espèce de harpe, en *naula* on pourrait ainsi expliquer

[1] Dans la plupart des cas nous avons trouvé des preuves à l'appui du «pavillon à saillie peu considérable». Le diamètre relativement très grand du pavillon de l'instrument du Louvre est donc d'autant plus étonnant que nous avons à faire à un phénomène unique.

[2] W. F. Edgerton et J. A. Wilson, *Historical records of Ramses III. The texts in Medinet Habu*, Chicago 1936, p. 136, note explicative.

[3] *Op. cit.*, p. 59.

[4] *Geist und Werden*, p. 151 *seq.*; *Hist. of musical instruments*, New York 1940, p. 100; *Die Musikinstr. des alten Aegyptens*, p. 89.

[5]  ou  *ptol.*

la forme définitive χνούη (β en grec, combiné avec une voyelle, surtout dans des mots étrangers, devient diphtongue dans la transcription).

D'autre part, le terme égyptien *šnb* pour trompette paraît remonter à la racine commune aux langues indogermaniques et sémitiques *sn-ųă* notée par Möller[1] se rapprochant ainsi du mot allemand *schnauben* (en *moyen haut-allemand snûben* = souffler.) On pourrait appuyer ceci encore en le rapprochant du sémitique *n-p-Ḫ* sorti de la même forme primitive se retrouvant dans le mot sémitique pour «trompette», *an-nafîr*.

Considérer le terme désignant un instrument de musique du point de vue onomatopéique n'est pas, il est vrai, un procédé à employer pour une démonstration scientifique, mais cela peut être un moyen très révélateur quant à la sonorité d'un instrument décrit par ce terme. Examinés de la sorte, les mots mentionnés plus haut s'appliqueraient tous plutôt aux instruments à sonorité sourde et grave de la catégorie des «cors». Le fait que les racines linguistiques peuvent, d'autre part, avoir des rapports avec le *nfr* sémitique ne prouve rien, étant donné que ce mot peut avoir subi une transformation du sens. C'est pourquoi l'épithète σ7ρογγύλη qu'Eustathios joint au mot χνούη doit nous paraître sous une nouvelle lumière. C. Sachs[2] a raison de ne pas accepter l'interprétation du mot σ7ρογγύλη par «tordu» et celle du mot χνούη par «cor tordu»[3], étant donné que l'auteur antique parle d'une «sorte de σαλπιγξ et non pas d'un κέρας»; σ7ρογγύλη signifie donc «arrondi, non pointu, gonflé, plein» et s'applique, d'après C. Sachs, à l'échancrure du pavillon. Nous voudrions même aller plus loin et appliquer ce terme en général à un morceau d'une plaque métallique qu'il s'agit d'arrondir, de plier ou de marteler en rond, autrement dit nous ne pensons pas seulement au pavillon, mais au tube entier. Cela prouverait que la singularité de la fabrication de la trompette en métal était reconnue comme caractéristique et que, préalablement, il se serait agi d'une autre matière première, une corne animale par exemple, fait important qui nous fait chercher les origines de la «trompette» égyptienne parmi les cors.

[1] H. Möller, *Vergl. indogerm.-semit. Wörterbuch,* 1911, p. 227. — [2] *Die Musikinstr. des alten Aegyptens,* p. 90. — [3] Semblable au *šofar*.

La distinction que la musicologie fait entre les «trompettes» et les «cors» se base sur les détails organologiques suivants :

La *trompette* est un instrument à vent (aërophone) avec un tube plutôt cylindrique (et une embouchure semi-sphérique). La forme mince est prédominante (C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente,* p. 395 *a*). Elle remonte aux formes les plus anciennes fabriquées en bois ou en bambou, mais pas en cornes animales. C'est ainsi qu'elle est d'abord droite, sans félure ni courbure. Musicologiquement parlant, on définit la forme de son tube comme ayant la forme de *tuba,* à ne pas confondre avec le tuba moderne, instrument d'une construction très développée et complexe (C. Sachs, *Handb. d. Musikinstr.-Kunde,* p. 282).

Le *cor,* dans sa forme la plus primitive, remonte à la corne animale. Sa caractéristique la plus importante ne réside pas dans la courbure du tube mais dans sa forme conique.

Il faut ajouter que cette définition est purement théorique et qu'en fait, les tubes sont toujours plus ou moins coniques ou plus ou moins cylindriques[1]. Pourtant c'était justement ce qui, à côté de la question des matériaux, était décisif dans la définition des deux types d'instruments. C'est ainsi que C. Sachs se voit obligé de dire dans son «Handbuch» (p. 282) que les trompettes antiques, y compris celles de l'Égypte ancienne, ont eu un tube en métal conique. Il faut donc réserver ces définitions «cors-trompettes» pour les instruments européens. Quant aux «trompettes» de l'ancienne Égypte il faut déduire du nom, du timbre, du tube conique et d'autres indices, qui ressortent de la documentation historique et de l'usage de l'instrument, qu'elles ont une parenté primitive avec le *cor.* Plus tard le caractère «trompette» de l'instrument est plus appuyé, transformation qui coïncide probablement avec la fabrication de la trompette égyptienne en métal. Au cours de ce travail nous continuerons de parler de «trompettes» sous réserve, toutefois, des hypothèses qui viennent d'être exposées.

[1] Ainsi les trompettes modernes sont mixtes, coniques et cylindriques.

VI

LE PROBLÈME DE L'EMBOUCHURE.

Si l'on veut faire sonner de nouveau les anciennes trompettes égyptiennes, on se trouve, dès le premier abord, en présence du problème suivant : doivent-elles être jouées avec ou sans embouchure? L'embouchure de la trompette moderne européenne consiste en une pièce métallique plus ou moins «hémisphérique, en forme d'entonnoir» que l'on introduit dans l'extrémité supérieure du tube. Pour un joueur moderne de trompette (cor ou trombone) cette embouchure est si évidente qu'il ne peut s'imaginer de jouer les cuivres sans elle. Cette embouchure sert d'ailleurs non seulement à protéger les lèvres contre des blessures qui résulteraient de leur pression contre le tube métallique très mince, mais aussi comme appui et réservoir d'air qui permet de jouer aussi bien les harmoniques les plus simples que les plus aiguës. C'est ainsi que le problème de l'embouchure devient en même temps un problème organologique et musicologique de la plus grande importance, à savoir :

1° Devons-nous supposer que le monde antique ait connu les embouchures de cor et de trompette, et, si tel est le cas, comment étaient-elles? Cette question est d'autant plus intéressante que le nombre d'harmoniques jouables et leur intensité dépend précisément de la forme de l'embouchure.[1]

2° Le musicien antique a-t-il voulu jouer des harmoniques aiguës, pour lesquelles il aurait eu besoin d'une embouchure ?

Cette seconde question est nécessairement plus difficile à résoudre : nous ne connaissons pas la musique qu'on voulait jouer sur cet instrument et nous ne savons rien au sujet de l'idée que l'homme antique se faisait de la musique, ni du timbre qu'il préférait. Au XVIII

[1] C'est ainsi que le joueur de trombone moderne choisit des embouchures différentes suivant qu'il joue de la musique classique symphonique ou de la musique syncopée de danse, étant donné que les deux styles différents ont d'autres exigences sonores à l'égard de l'instrument.

européen par exemple on a eu des idées tout à fait particulières au sujet de la sonorité, idées qui ont influencé les constructeurs à fabriquer des instruments d'un «timbre» tout à fait déterminé. Or, ces idées sont entièrement différentes des nôtres. C'est ainsi que nous devons supposer que l'Égyptien de même avait des idées tout à fait déterminées à l'égard de ce qu'il attendait de la sonorité d'un instrument de musique. Il se peut qu'il n'aimait pas les harmoniques aiguës et qu'il recherchait plutôt des sonorités graves. Dans ce dernier cas il n'aurait jamais eu besoin d'une embouchure et un léger renflement de la partie supérieure aurait suffi à offrir aux lèvres l'appui et la protection voulus.

Nous aurons l'occasion de traiter plus amplement le côté musical de cette question. Nous essaierons ici de faire seulement nos déductions au sujet de l'emploi d'une embouchure sur la base des représentations anciennes et des données que nous offrent la musicologie et celles de la musicologie comparée.

Très souvent les «cors» des peuples anciens ont été joués sans embouchure, comme ils le sont encore de nos jours par les primitifs. Le «šofar» ou «keren» est l'exemple classique d'un cor qui, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, est joué presque toujours sans embouchure. D'ailleurs cette dernière n'aurait pas sa raison d'être, étant donné que d'une part la matière (cor animal) du tube permet de poser directement les lèvres sur l'instrument sans le risque de les fissurer et que d'autre part les notes que veut émettre le joueur du šofar (2

[1] C. Sachs, *Hist. of mus. instr.*, p. 47 ; cf. fig. 25 *a* ci-dessous.

[2] C. Sachs, *ibid.*, p. 201 sur «Les trompettes-conques anciennes américaines et asiatiques».

pour les trompettes en bois en forme de tube des peuples de l'Amérique ancienne.

Si nous comparons à ces instruments sans embouchure, les «cuivres» *avec* embouchure nous devons constater qu'il s'agit d'instruments beaucoup plus jeunes. Comme instruments appartenant au groupe des «cors» nous avons les lures nordiques avec leurs embouchures «ressemblant à celles d'un trombone moderne»[1] alors que comme «trompettes» nous avons les trompettes en argile du Pérou[2], la «tuba» romaine avec une embouchure en corne ou en bronze[3] et le salpinx grec. Du moins Curt Sachs, en décrivant le seul instrument grec existant (à présent au «Museum of Fine Arts» de Boston), dit de l'embouchure ce qui suit : "the mouth-piece is only slightly enlarged without being cup-shaped"[4].

Pour l'ancienne trompette égyptienne, de telles embouchures n'ont pas été trouvées. La documentation archéologique ne prouve pas non plus leur existence. La conclusion s'impose donc *a priori*, qu'elles n'ont probablement jamais existé, si nous parlons d'embouchures dans le sens courant du terme[5]. Nous devons pourtant faire ici une restriction et attirer l'attention sur un fait qui, jusqu'ici, n'a jamais été apprécié à sa juste valeur. Deux sortes d'embouchures différentes ont probablement existé : 1° L'embouchure moderne sous forme d'une pièce détachée ne représentant pas une partie intégrante de l'instrument à vent, mais seulement introduite dans le tube avant l'usage (fig. 25 *d*); 2° L'embouchure qui consiste uniquement dans le renflement ou l'élargissement de l'extrémité supérieure du tube (fig. 25 *b*) ou dans un tube court avec le même renflement, tube dont le diamètre s'adapte au tube principal, *posé* sur ce dernier (fig. 25 *c*). Alors que la première embouchure peut servir à produire des harmoniques plus aiguës, la dernière représente tout simplement une sorte d'appui pour les lèvres.

[1] C. Sachs, *ibid.*, p. 147.
[2] C. Sachs, *Geist und Werden*, p. 151.
[3] C. Sachs, *Hist. of mus. instr.*, p. 145.
[4] C. Sachs, *ibid.*
[5] Même V. Loret semble avoir pensé à l'existence de telles embouchures quoiqu'elles n'aient jamais été trouvées, quand il dit de l'instrument du Louvre, qu'il n'a pas été trouvé en état «complet», étant donné que l'embouchure manque.

Déjà la trompette grecque, citée plus haut, présentait une pareille embouchure (si nous avons bien compris la description de C. Sachs), faisant partie de l'instrument même et qui, dans ce cas particulier, n'était pas posée dessus, mais adaptée à l'instrument, ou introduite dans le tube dont elle faisait partie intégrante. Nous devons supposer que l'ancienne trompette égyptienne a eu une pareille embouchure, mais pour être posée dessus. Après avoir terminé la construction du tube, l'embouchure était posée dessus et fixée définitivement. Apparemment c'est à cela que C. Sachs a pensé en parlant d'une «embouchure nettement distincte et à part» de la trompette égyptienne[1]. L'expérience a prouvé qu'on peut très bien jouer sur ces instruments avec une embouchure faisant partie de l'instrument même. Il semble inutile de dire que des résultats entièrement différents ont été obtenus par rapport au diapason et au timbre, quand ces instruments ont été joués avec une embouchure moderne[2]. Nous devons pourtant constater que l'expérience faite sans embouchure moderne, mais avec l'embouchure originale retroussée représente (sauf preuve du contraire) la seule version acceptable du point de vue musicologique.

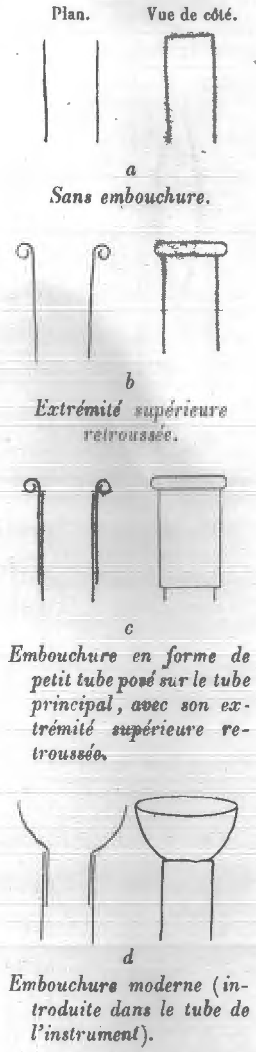


Fig. 25. — Tableau d'embouchures.

Il se peut que nous puissions démontrer qu'une forme intermédiaire extrêmement intéressante au point de vue musicologique ait existé, entre la trompette sans embouchure et celle avec embouchure (dans le sens moderne du terme) d'une époque plus récente. Il s'agit de l'instrument du «joueur de trompette devant Osiris» figuré sur une planche en bois peinte d'un cercueil de l'époque romaine (212 ap. J.-C.,

[1] C. Sachs, *Geist und Werden*, p. 151 *seq.; Hist. of musical instr.*, p. 100. —
[2] Donc pour ainsi dire avec embouchure «double».

Berlin 12650, cf. ci-dessus, p. 16, n° 16). Si la ligne ou le «pli»[1] sur la figure du joueur n'est pas causée par une fissure de la boiserie ou de la peinture nous ne pouvons y voir qu'une courroie buccale semblable à celle des joueurs d'aulos grecs. Elles *avaient été employées également occasionnellement par les joueurs de trompettes grecs.* C'est un joueur de salpinx grec[2] qui nous en fournit la preuve, jouant comme un joueur d'aulos, donc avec la courroie buccale. Pour expliquer la fonction de cette courroie, nous devons avoir recours à la musique européenne ancienne. Nous connaissons certains instruments à vent, possédant des boîtes ou réservoirs à air (Windkapsel, fig. 26). Le jet d'air provenant de la bouche du joueur n'agit pas directement sur les anches qui causent les vibrations, mais l'air est d'abord emmagasiné dans le réservoir, jusqu'à ce que la pression causée par le jeu continu devient si forte, qu'il se fraie par force un chemin à travers les anches, les mettant en vibration. Il s'agit donc au fond du principe de la cornemuse, avec la seule différence que cette dernière a un réservoir élastique, fait qui n'influence que très légèrement le procédé mécanique. Dans un certain sens l'embouchure de la trompette représente elle aussi une sorte de réservoir à air : il serait d'une grande importance pour l'histoire des cuivres si l'on pouvait prouver ici la forme intermédiaire entre la trompette sans embouchure et la trompette avec embouchure, sous forme d'un instrument joué sans embouchure mais avec courroie.

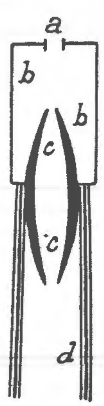


Fig. 26.

a) Entrée de l'air, soufflé dans la capsule par le joueur de manière régulière et sans trop grand effort;
b) Réservoir à air (capsule);
c) Les deux anches, éloignées l'une de l'autre par la pression d'air, rebondissent par leur propre élasticité, mettant ainsi l'air dans le tube
d) de l'instrument en vibration.

Pour revenir à la courroie buccale du joueur d'aulos, il s'agit donc du même procédé que celui décrit ci-dessus avec la seule différence que l'intérieur de la cavité buccale elle-même sert de réservoir à air. L'extrémité supérieure

[1] En regardant de près le dessin du sarcophage, on observe un pli très prononcé sur le visage du joueur. — [2] C. Sachs, *Geist und Werden,* pl. 23, 154.

de l'instrument[1] est posée contre les lèvres ou, dans le cas de l'aulos, prise dans la bouche; les deux courroies attachées à l'instrument, passant sur les joues du musicien sont nouées sur l'occiput. Lorsque le joueur commence à gonfler ses joues, ces dernières rencontrent très vite les courroies non élastiques qui l'empêchent de gonfler ses joues davantage. Étant donné que la pression d'air dans l'intérieur de la cavité buccale augmente, le superflu d'air se déverse dans l'instrument pour le faire sonner.

Il s'agit donc apparemment d'un procédé employé seulement pour des instruments qui nécessitent une forte pression d'air, et dont on veut obtenir des sons longs et égaux. Indubitablement, c'est le cas pour l'aulos et c'est pourquoi la musicologie a toujours constaté ce procédé par rapport à cet instrument[2]. Pourtant la représentation du joueur de trompette grec prouve qu'il était, du moins occasionnellement, aussi appliqué au jeu de la trompette. Il paraît donc possible que la trompette grecque du Musée de Boston ait été jouée de cette manière et la figure citée ci-dessus du «joueur de trompette devant Osiris» de la basse époque égyptienne, semble prouver le même usage. On peut donc dresser le tableau suivant de l'histoire de l'embouchure des cuivres :

1. Sans embouchure (fig. 25 *a*);
2. Extrémité supérieure retroussée en guise d'embouchure (fig. 25 *b*);
3. «Embouchure» simple posée sur le tube de l'instrument (fig. 25 *c*);
4. *Courroie buccale, attachée à l'un des instruments dont les embouchures peuvent représenter les types 1-3*;
5. Embouchure (moderne) introduite comme pièce détachée dans le tube de l'instrument (fig. 25 *d*).

Il n'est pas besoin de preuves plus amples puisqu'un regard sur les diverses représentations suffit pour prouver qu'aucune des trompettes égyptiennes ne possède une embouchure introduite dans le tube, dans le sens moderne du terme (fig. 25 *d*), alors que par contre nous retrouvons presque toujours l'embouchure simple «posée sur le tube» (fig. 25 *c*);

[1] Fig. 26 *c*. — [2] On m'a signalé l'existence d'une «clarinette» à courroie buccale en Arabie séoudite.

ceci se remarque d'autant mieux dans les figurations de joueurs de trompette ne jouant pas. L'instrument est tenu en main par le joueur qui laisse à découvert la partie supérieure du tuyau. On remarque, alors, que celle-ci ne porte en aucun cas d'embouchure. Ce sont pourtant les trompettes du Musée du Caire elles-mêmes avec leur extrémité supérieure si caractéristique (pl. I) qui représentent la meilleure preuve pour la forme égyptienne de l'embouchure de la trompette.

Cet état intermédiaire de la forme d'embouchure est typique pour la place ambiguë que le *šnb* tient entre les «cors» et les «trompettes».

VII

LE DIAPASON ET LE TIMBRE. EXAMEN ACOUSTIQUE.

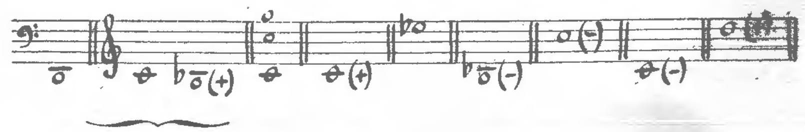
Le fait de pouvoir déduire la longueur et la forme des tubes métalliques à l'aide des représentations a souvent tenté les auteurs pour en tirer des conclusions quant au diapason et au timbre probables. En ce qui concerne le diapason, qui n'a pu être donné que de manière approximative aussi longtemps qu'on ne possédait pas encore les instruments eux-mêmes, les opinions des auteurs ont été influencées d'abord par le fait qu'on voyait toujours représenté un instrument relativement court [1] et ensuite par les mesures étroites favorisant le jeu des harmoniques aiguës, des mesures plus larges facilitant le jeu des harmoniques graves. Si l'on fixe la longueur d'un cor avec la fondamentale RE (fig. 27 *a*) à 4,54 m [2], on obtient pour la trompette en cuivre du Musée du Caire un *do*¹ (fig. 27 *b*) [3], pour la trompette en argent approximativement un *si bémol* (fig. 27 *b*) et à peu près le même ton pour l'instrument du Louvre. Au fait, Curt Sachs, dans sa publication «*Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*», fixe la fondamentale de la trompette égyptienne à *si bémol*¹ et la première harmonique à *si bémol*² (p. 88) en rapprochant la trompette

(1) A. Schaeffner, *Origine des instr. de musique,* Paris 1936, p. 262.

(2) D'après J. Kool, *Das Saxophon,* Leipzig 1931, p. 30.

(3) $\frac{4.54\text{ m.}}{2\times2\times2}$: 50,5 cm. = 9 : 8 (= *ré*¹ : *do*¹)

égyptienne aux instruments de 2-4 pieds et en la comparant à «l'Oktavkornett» de l'orchestre moderne [1]. Dans sa dernière publication, *The history of musical instruments,* le même auteur modifie ces déclarations en écrivant (p. 100) que la note fondamentale de la trompette égyptienne a été plutôt *do*¹ et qu'on a peut-être pu jouer encore l'octave et la duodécime, c'est-à-dire la première et seconde harmonique (fig. 27, *c*).



a *b* *c* *d*

Fig. 27.

Quant au timbre, les auteurs se sont exprimés plus ou moins de manière identique; ils supposent un timbre plutôt désagréable, *flach* (plat), inférieur à celui du salpinx hellénique [2], probablement entre celui du «grand bugle» et «l'Oktavkornett» [1].

C'est ici que l'analyse scientifique devait intervenir, et c'est ainsi que deux expériences ont été faites : d'abord, en collaboration avec le Service des Antiquités d'Égypte et de l'Egyptian State Broadcasting, un enregistrement et une radiodiffusion ont été exécutés au cours desquels les trompettes ont été jouées à l'aide d'embouchures modernes (en avril 1939). Un second essai acoustique sans embouchures modernes a été réalisé par l'auteur en collaboration avec M. le Dr M. Mokhtar (en été 1941) [3].

La première des expériences, à laquelle l'auteur n'a malheureusement pas pu assister et dont les résultats se trouvent dans les archives de

(1) Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstr.,* Leipzig 1930, 282 ; cf. p. 20 ici même.

(2) Curt Sachs, *Musikinstrumente des alten Aegyptens,* p. 88.

(3) Qu'il me soit permis de remercier à cette occasion M. Drioton, Directeur du Service des Antiquités, M. Leibovitch, Directeur des Publications, et M. le Prof. T. L. R. Ayres, Directeur du département de Physique de la Faculté des Sciences de l'Université Fouad Ier. Grâce à leur aide et au grand intérêt qu'ils ont apporté à nos recherches, nous avons pu réaliser le but que nous nous sommes proposé, en dépit des circonstances actuelles.

l'E. S. B. sous forme d'un «National record», a donné des résultats que nous citons ici à titre de comparaison et non pas au point de vue de l'intérêt musicologique. D'après les journaux, les trompettes devaient donner un *si* et un *ré*. Au fait, elles ont donné, jouées par un trompette britannique militaire et munies d'embouchures modernes[1] les notes de *do-mi-sol-do* pour la trompette en argent, *ré-do-dièze-la* pour celle en cuivre, d'après le compte-rendu de la *Bourse Égyptienne*[2]. Ces notes représentent une partie aiguë de la série des harmoniques, loin de la fondamentale. Comme on peut facilement le déduire de la seconde expérience, l'accord est donc ici sensiblement trop aigu et ne présente probablement pas le diapason original des Égyptiens. Pour un examen musicologique le résultat sonore (timbre) obtenu à l'occasion du premier essai, ne peut non plus avoir aucun intérêt, car la forte pression d'air causée par les lèvres travaillant avec une embouchure moderne, cause nécessairement un changement de fréquence des harmoniques.

Comme celles-ci jouent un grand rôle dans la composition du timbre, le résultat sonore doit forcément être faussé, fait d'une grande importance pour les sons aigus qui présentent par eux-mêmes de très fortes déviations du caractère sonore des sons plus graves.

Du point de vue méthodique le problème se pose tout à fait différemment : le fait que nous voulons aujourd'hui obtenir de nos trompettes des sons aigus, pour jouer nos gammes et mélodies modernes, ne prouve pas du tout que les anciens Égyptiens aient voulu obtenir le même résultat. Ils préféraient, au contraire, les sons graves (tout tend à prouver que c'était ainsi), d'où on peut tirer la conclusion sur laquelle se base la seconde expérience. Nous nous en servons comme hypothèse de travail : *a priori* les trompettes ne sont pas à jouer avec embouchure, et non par un joueur de trompette professionnel, parce qu'il serait influencé par la technique de son instrument modernisé qui n'a de commun avec la trompette de l'Égypte ancienne que le nom. On peut appliquer aux trompettes de l'ancienne Égypte les mêmes paroles qu'un connaisseur de

(1) Embouchure de cornet à pistons («bugle»), comme M. Engelbach a bien voulu me communiquer.

(2) Évidemment des résultats sans précision et scientifiquement non appuyés.

musique antique aussi compétent que C. Sachs a écrites au sujet des lures[1] :

«Here we may add that the possibility of producing twelve notes on this instrument, as asserted by *modern* trombonists with *modern* mouthpieces, is a scientific falsification. Modern violonists would be able to play medieval fiddles in as many positions as desired, and yet we know that in their time they were played in the first position only. It is a grave error to confuse the potentiality of an instrument with music it actually performed». (*The hist. of mus. instr.*, p. 148.)

Au cours de l'examen acoustique nous avons rencontré de nombreuses difficultés : d'une part, il aurait été souhaitable pour des raisons scientifiques et pour compléter les recherches, de pouvoir examiner à titre de comparaison l'instrument du Louvre. D'autre part, la trompette en argent du Musée du Caire n'aurait pas, en raison de sa fragilité et de l'extrême minceur de ses parois, résisté à des expériences de pression d'air. C'est pourquoi nous nous sommes décidés à faire reconstruire des doubles des deux derniers instruments afin d'avoir ainsi des possibilités de contrôle. Les mesures de l'instrument du Louvre communiquées ci-dessus (p. 17) nous ont servi de base pour la reconstruction de cet instrument. Ces doubles ont été fabriqués en laiton laminé d'une épaisseur de 0,15 mm.

En écoutant de manière subjective le timbre de ces instruments, on peut confirmer en effet les hypothèses des différents auteurs : le timbre est certainement peu agréable pour des oreilles modernes habituées à des instruments riches en harmoniques, mais il ne manque pas d'une certaine force et insistance. Il rappelle plutôt le timbre d'un trombone médiéval ou d'un cor primitif[2] que celui d'une trompette ou d'un cornet, ne fût-ce qu'à cause de son diapason grave. Il n'est pas «plat», mais rauque et puissant, surtout quand il s'agit des sons graves.

En jouant ces trompettes, ce qui a été fait par l'auteur lui-même, on pouvait constater qu'une pression d'air relativement forte était nécessaire pour obtenir des résultats utilisables. Il était parfois difficile d'obtenir des

(1) «Trompettes» nordiques de l'époque du bronze.

(2) Qu'il ne faut pas confondre avec le cor d'harmonie ou le cor de chasse de l'orchestre moderne.

tons précis et pour éviter cette difficulté il était nécessaire de tenir l'embouchure fortement serrée sur les lèvres, fait qui explique peut-être pourquoi les Égyptiens représentaient très souvent leurs joueurs de trompette avec la main près de l'extrémité du tube qui est du côté de l'embouchure. Par suite des mesures relativement larges des diamètres, les tons aigus causaient encore plus de difficultés et nécessitaient une grande pression d'air. Ces faits tendent à prouver (ainsi que les difficultés pratiques qui en résultent) que le jeu d'harmoniques n'était pas dans les intentions des musiciens égyptiens.

Résultats de l'examen acoustique des trompettes de Tout-Ankh-Amon et du double de la trompette égyptienne conservée au Louvre.

Observations :

1. L'examen acoustique s'est composé de deux séries d'expériences, dont la première a été faite pour déterminer les tons exacts et leurs fréquences, la seconde pour en déterminer le timbre.

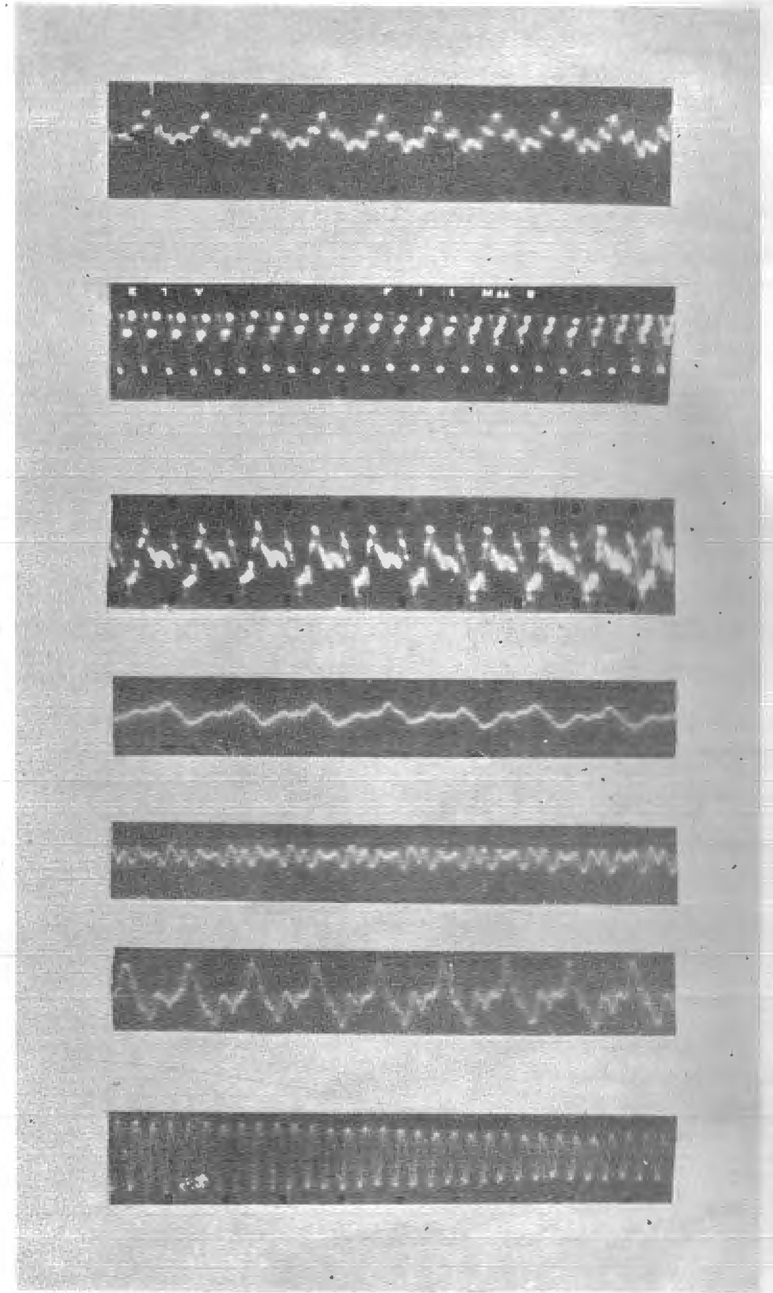
a) La première série a été réalisée à l'aide d'un oscillateur d'audiofréquence à valve accouplé à un circuit accordé.

On obtient électriquement avec cet appareil n'importe quel ton qu'on peut maintenir à volonté. Les indications de l'oscillateur ont été d'abord calibrées avec une gamme de diapasons, ensuite avec les tons émis par les trompettes dont les fréquences ont ainsi pu être déterminées.

b) La seconde série a été réalisée à l'aide d'un oscillographe à rayons de cathode. Les ondes sonores émises par les trompettes ont été transformées par un microphone en impulsions électriques, rendues visibles par l'oscillographe sus-mentionné. Les courbes résultantes (fig. 28) ont été photographiées et leur analyse a permis la constatation exacte des intensités des harmoniques formant le son en question, de sorte qu'une définition scientifique du timbre a été ainsi possible.

Le fonctionnement parfait des appareils d'expérience a été contrôlé par des enregistrements d'essai de différents diapasons.

Les oscillogrammes [1].



a
b
c
d
e
f
g

Fig. 28.

[1] *a-c ;* oscillogrammes de l'instrument original ; *d-g :* oscillogrammes des doubles.

2. Les trompettes ont été jouées à une distance de 3 m. 50 du microphone pendant nos expériences au Musée, à une distance de 6 m. au laboratoire, dans des chambres pratiquement sans résonance.

3. D'autres détails concernant les procédés techniques des enregistrements et de l'analyse ont été publiés : *Proceedings of the Mathematical and Physical Society of Egypt,* II, 1, Cairo 1941, p. 14-20. («Acoustical properties of ancient Egyptian trumpets»).

4. A côté du ton grave (*a*) qui ne doit pas nécessairement correspondre à la note fondamentale de la série d'harmoniques en question, une harmonique beaucoup plus aiguë (*b*) a pu être jouée sur la trompette originale en cuivre du Musée du Caire. En détendant les lèvres considérablement il a été possible de jouer un troisième ton (*c*) qui était encore un peu plus grave que le ton *a*. Mais étant donné qu'il n'était obtenu que par un jeu très délicat et qu'il se rapprochait du ton *a* dès que la pression augmentait, on peut supposer qu'il s'agit d'un de ces tons secondaires obtenus facilement sur les instruments à vent en tendant ou détendant à l'excès les lèvres. Nous l'avons néanmoins photographié étant donné que son analyse est révélatrice pour la qualité du timbre.

Un quatrième ton très faible, qui semblait se trouver au milieu entre les tons *a* et *b*, a produit un graphique si irrégulier qu'il a dû, sûrement, s'agir d'un ton ne faisant pas partie de la série des harmoniques. Obtenu par une pression exceptionnelle des lèvres, il présente alors, en quelque sorte, une autre déformation du ton *a*, semblable au ton *c*.

TABLEAU I.

RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE ACOUSTIQUE.

INSTRUMENTS EXAMINÉS.	*a*) TON GRAVE.		*b*) TON AIGU.		*c*) TON SECONDAIRE (AU-DESSOUS DU TON *a*) REPRÉSENTANT LA LIMITE INFÉRIEURE DE L'ÉTENDUE.	
	fréquence originale.	note approximative [1].	fréquence originale.	note approximative [1].	fréquence originale.	note approximative [1].
Trompette en cuivre du Musée du Caire (original).	264,3	*do* (+)^1 (entre *do* et *do dièze*) cf. fig. 27 *d*	608,1	*mi bémol*^{2} cf. fig. 27 *e*	221,3	*si bémol* (–) (entre *la* et *si bémol*) cf. fig. 27 *f*
Trompette en argent du Musée du Caire (double).	220	*si bémol* (–) (entre *la* et *si bémol*) cf. fig. 27 *f*	503	*do* (–)^2 cf. fig. 27 *g*		
Trompette du Louvre (double).	250	*do* (–)^1 cf. fig. 27 *h*	588	*ré* (+)^2 (entre *ré*^{2} et *ré dièze*^{2}) cf. fig. 27 *i*		

(1) Pour déterminer les notes par rapport à celles de l'échelle moderne, nous avons employé des diapasons anglais donnant les fréquences suivantes : *do* = 256; *ré* = 288; *mi* = 320; *fa* = 341,3; *sol* = 384; *la* = 426,6; *si* = 480; *do* = 512. (voir «Observations», p. 34).

Observations au Tableau I :

Le double de l'instrument en argent a été reconstruit d'après les mesures du catalogue du Musée. En raison des circonstances actuelles, il n'a été possible de retirer ces précieux instruments du magasin du Musée que juste avant l'enregistrement. A ce moment nous avons constaté que l'instrument est un peu plus court que ne l'indique le catalogue (cf. p. 19); il a donc produit des tons un peu plus aigus.

TABLEAU II.

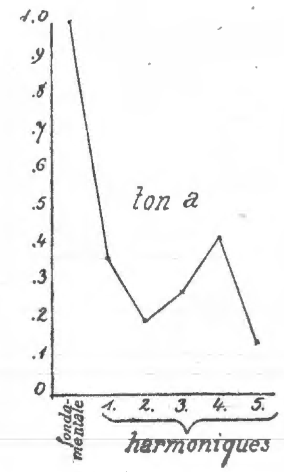
ANALYSE DU TIMBRE DES INSTRUMENTS EXAMINÉS.

	FRÉQUENCE DU TON EXAMINÉ (cf. tabl. I).	FONDA-MENTALE.	HARMONIQUES. 1.	2.	3.	4.	5.
(A) Trompette en cuivre, Le Caire	264,3 (*a*)	1	0.37	0. 20	0.28	0.42	0.14
	608,1 (*b*)	1	0.34	0. 43	0.24	0.15	0.11
	221,3 (*c*)	1	0.73	0. 01	0.22	0.16	0. 0
(B) Trompette en argent, Le Caire	220 (*d*)	1	0.04	0. 04	0.19	0.29	0.02
	503 (*e*)	1	1.13	0. 42	0.30	0.25	0.05
(C) Trompette du Louvre	250 (*f*)	1	0.52	0.055	0.33	0.12	0. 0
	588 (*g*)	1	0.27	0. 14	0.06	0. 0	0. 0

Les indications du tableau II ont été établies ensemble avec le Dr Mokhtar. Si quelques-uns des chiffres diffèrent de ceux indiqués par lui dans les *Proceed. of the Mathem. and Phys. Soc. of Egypt*, 2, 1, p. 18 et 19, cette différence s'explique par le fait que le Dr Mokhtar n'a plus eu l'occasion de vérifier ces chiffres avant la publication de son article. Les chiffres indiqués dans la publication mentionnée doivent donc être corrigés d'après notre tableau II.

TABLEAU III (1).

GRAPHIQUE DU TABLEAU II A.



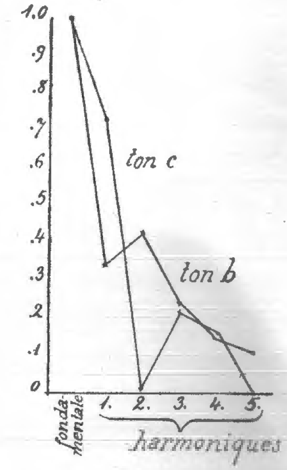
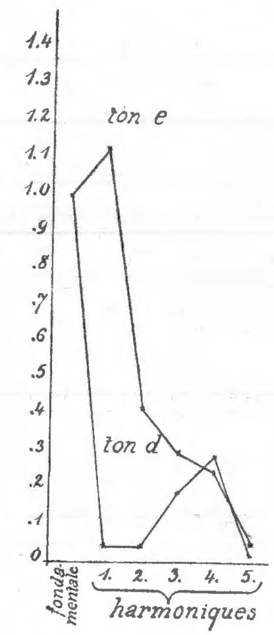
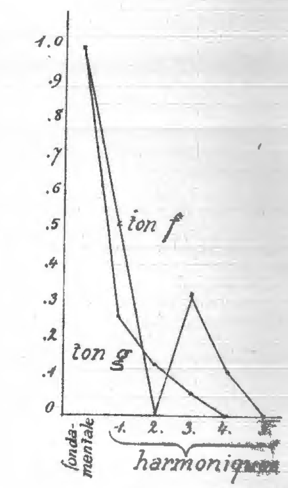


TABLEAU III (2).

GRAPHIQUE DU TABLEAU II B.



GRAPHIQUE DU TABLEAU II C.



L'oscillogramme d'un instrument avec un timbre équilibré montre dans l'analyse une augmentation et diminution régulière de l'intensité des harmoniques qui, d'ailleurs, se groupent dans la plupart des cas dans un ou plusieurs centres. Ceux-ci sont particulièrement caractéristiques pour le timbre de l'instrument. Les oscillogrammes des trompettes égyptiennes en dévient considérablement et offrent ainsi une image graphique très suggestive des irrégularités et de la rudesse de son timbre.

L'oscillogramme et son analyse du double de la trompette en argent du Caire montre une irrégularité dans la composition des harmoniques extrêmement bizarre, que l'on peut tenter d'expliquer par la matière de la trompette. Quoique la science acoustique ne soit pas définitivement fixée à ce sujet et ne sait pas encore exactement si la matière dont est confectionné un instrument influencent d'une manière considérable le timbre de cet instrument, et bien que cette influence, même si elle existe, ne puisse pas être très grande, nous croyons pourtant pouvoir la constater dans ce cas particulier. Une autre explication serait donnée par la minceur extrême des parois du tube, la reconstruction de l'instrument répondant autant que possible à l'original en argent, un peu plus lourd que le double.

Étant donné que l'argent de la grande trompette du Caire a été exposé, au cours des siècles, à une certaine transformation chimique et aura donc changé également ses qualités physiques [1], il ne sera, de toute façon, plus jamais possible de reconstruire exactement la sonorité originale de cet instrument. La minceur des parois et le poids spécifique diminué pourraient ainsi expliquer la particularité des harmoniques excessivement fortes dont nous venons de parler.

VIII

LA FAÇON DE JOUER LA TROMPETTE ÉGYPTIENNE.

Si nous examinons à présent la manière de tenir et de jouer la trompette égyptienne nous obtenons le résultat suivant : le joueur de trompette est toujours représenté debout, presque toujours la face tournée vers les

[1] D'après une communication orale de R. Engelbach.

soldats auxquels il donne des signaux. Ce n'est que rarement que nous le voyons immobile (p. 8, n° 8 *a*); il est presque toujours en train de marcher, même lorsqu'il s'agit d'un emploi cultuel de la trompette. C'est ainsi qu'il est représenté s'avançant vers les soldats ou *vice versa*, à l'exception de la représentation de la bataille de Qadech, où le joueur de trompette suit les soldats (p. 9, n° 9). Cette disposition bizarre ne peut pas s'expliquer par les singularités de la peinture égyptienne. Il ne nous reste donc qu'à imaginer que le trompettiste égyptien, pareil à un officier, marche en dehors de la colonne de route, scandant le rythme de la marche par des notes « staccatisées » (nous le voyons dans ce cas s'avancer dans la même direction que les soldats, regardant devant lui) ou bien qu'il se retourne, tout en continuant à marcher, pour transmettre aux soldats des ordres. La difficulté technique ou le sentiment esthétique auront empêché le peintre ou le sculpteur de dessiner un corps dont les pieds avancent alors que la figure et la taille sont tournées en arrière vers les soldats — il aura préféré de « tourner » pour ainsi dire le corps en entier ce qui produit l'impression optique que le joueur de trompette s'avance vers les soldats ou marche en arrière.

Si nous faisons exception du joueur de trompette représenté dans la figure 5, qui ne joue pas de son instrument, et si nous analysons tous les autres joueurs de trompette représentés en train de jouer, nous pouvons constater que, excepté quatre cas, les deux mains sont employées de la manière suivante : une main tient le tube tout près de l'embouchure (presque toujours la main droite) tandis que l'autre, tenant le tube dans la partie plus basse, porte le poids de l'instrument. Les quelques exceptions, qui viennent d'être mentionnées, montrent les deux mains rapprochées soit près de l'embouchure [1], soit au milieu du tube (cf. la tombe d'Ahmose, el-Amarna) ou bien alors, dans un seul cas, la main gauche tient le tube au milieu, tandis que la main droite n'est pas utilisée (p. 16, n° 22) [2].

[1] Semblable à la position des trompettistes populaires roumains (C. Sachs, *Hist. of music. instr.*, pl. II).

[2] A la manière des joueurs de trompette du Moyen âge arabe (cf. ill. B. dans C. Sachs, *ibid.*, pl. XII) ou des joueurs de fanfare modernes.

Nous pouvons en déduire ce qui suit : la main qui touche l'instrument près de l'embouchure doit avoir servi à presser l'instrument contre les lèvres car on avait besoin d'une forte pression d'air pour faire sonner l'instrument [1]. Si notre interprétation du «joueur de trompette devant Osiris» comme d'une trompette avec courroie buccale est juste, la tenue anormale du joueur qui laisse pendre la main gauche, est alors expliquée. Car il n'a plus besoin de produire la pression par la force de sa main, puisque le moyen mécanique de la courroie a une action régularisante. La figure 13, nous montre clairement que la seconde main n'a servi qu'à appuyer l'instrument, puisqu'ici cette main ne tient même pas le tube, mais que celui-ci est seulement posé sur la main étendue.

La position étrange de la main droite près de l'embouchure permet encore une autre interprétation : il ne paraît pas exclu qu'elle ait fourni une sorte de réservoir à air et qu'elle ait ainsi joué le rôle de l'embouchure moderne ou de la courroie du joueur d'aulos, mais nous n'avons pas de preuves à l'appui de cette thèse. Dans ce cas le joueur aurait formé presque un poing de sa main, en y introduisant d'une part l'une des extrémités de la trompette et soufflant d'autre part dans la cavité ainsi créée. Pourtant, la musicologie comparée ne connaît pas un pendant à ce procédé, qui permettrait d'affirmer cette conclusion.

IX

LA PIÈCE EN BOIS INTÉRIEURE («THE STOPPER»).

Les modèles en bois qui ont été trouvés en même temps que les trompettes de Tout Ankh Amon et qu'on a aussi reconnus sur les représentations, ont donné bien du fil à retordre. Ces pièces, confectionnées avec soin et artistiquement peintes, sont faites de façon à imiter exactement la forme des trompettes respectives (cf. pl. I) dans lesquelles elles peuvent être introduites. La partie inférieure, qui repond donc au

[1] Ici la trompette égyptienne correspond apparemment à la trompette gréco-romaine : «the pressure in blowing must have been considerable.» (C. Sachs, *ibid.*, p. 145).

pavillon de l'instrument réel, est massive ainsi que la partie imitant le tube.

Dans les représentations montrant des trompettistes en train de jouer, le musicien porte cette pièce soit suspendue à sa ceinture soit sous le bras. Des joueurs de trompette qui ne sont pas en train de jouer n'en ont pas, ce qui fait que l'hypothèse formulée souvent qu'il s'agit d'une pièce pour protéger l'instrument [1] semble presque justifiée. Pourtant, cette conclusion n'est pas entièrement satisfaisante, bien qu'on n'ait pas encore pu trouver une meilleure. D'une part il est difficile de comprendre pourquoi, et contre quoi, ces instruments ont dû être protégés. La trompette en cuivre du Musée du Caire, par exemple, est bien solide et a certainement pu supporter des chocs. Par contre, le second instrument plus grand en argent, actuellement très fragile, ne l'est devenu qu'au cours des temps, d'après les explications que M. Engelbach a bien voulu me donner. Ce n'est qu'avec le temps que l'argent est devenu si délicat, et a perdu sa résistance, à un tel point qu'il ne résiste même pas à des lèvres soufflant fortement dans le tube. Toutefois, il est probable que la plupart des trompettes se trouvant dans les mains de simples musiciens n'étaient pas en argent. Elles sont le plus souvent représentées de couleur jaune, ce qui signifie vraisemblablement qu'il s'est agi dans la plupart des cas d'instruments en cuivre ou en bronze. Or, les parois de ces instruments étaient suffisamment résistants pour ne pas nécessiter une «forme» intérieure, qui les ferait résister à un choc extérieur. Si nous examinons par contre attentivement la figure 5, nous voyons que le joueur de trompette tient en main soit deux trompettes, ce qui musicalement parlant semble un non-sens, à moins qu'il ne s'agisse de l'insigne d'un grade, soit un instrument et la pièce en bois correspondante, que nous venons de décrire. Pourquoi donc celle-ci ne se trouve-t-elle pas à l'intérieur de l'instrument, s'il s'agit vraiment d'une pièce protectrice ?

Aussi longtemps que ce dernier problème ne sera pas résolu, l'hypothèse de la «pièce pour protection» ne peut être acceptée qu'avec réserve.

[1] Cf. p. 17-18 : «a close-fitting painted wooden stopper to prevent accidental distortion» (A. Lucas) ; p. 12 (*e*), d'après Edgerton-Wilson.

Les ornements dessinés dessus (fleurs de lotus) n'aident en rien à la résolution du problème. Nous avons l'impression qu'elle se trouve plutôt dans le domaine de l'ethnographie musicale que dans celui de la musique pratique.

Du document communiqué ci-dessus (p. 10, n° 10) C. Sachs écrit dans ses *Musikinstrumente des alten Aegyptens* (p. 88) :

« Une fois le joueur porte à la ceinture un étui avec l'extrémité du pavillon en bas. L'explication de cette position est qu'on voulait ainsi permettre à l'eau de s'écouler; la courroie devait peut-être empêcher (la trompette) de glisser (de l'étui). »

Certainement il ne s'agit pas ici d'un étui, mais de nouveau de la pièce étrange qui était introduite dans la trompette. D'ailleurs nous avons pu constater, que celle qui appartient à la petite trompette du Caire, est percée à son extrémité supérieure près de l'embouchure de l'instrument, comme si ce trou avait servi à passer un fil, un ruban étroit, ou une courroie. Le joueur aurait pu porter la pièce en bois, par le moyen de cette courroie, au poignet ou à la ceinture pendant qu'il jouait. Par contre, il se peut aussi qu'on l'introduisait dans la trompette, pour suspendre ainsi tout l'instrument quand on ne s'en servait pas.

Une autre explication de ces pièces étranges pourrait se trouver dans le fait que les Égyptiens ayant eu en horreur l'impureté rituelle, auraient pris grand soin de nettoyer les outils du culte. Comme les trompettes jouaient en partie un rôle cultuel, le « stopper » a pu être un instrument de nettoyage introduit dans l'instrument après l'usage.

X

L'EMPLOI DE LA TROMPETTE.

Primitivement, cor et trompette ont servi à des fins magiques. La dernière, surtout, dans sa forme primitive (sans embouchure) n'avait aucune signification musicale ; l'homme primitif s'en servait comme d'une sorte de mégaphone dans lequel il parlait, chantait, hurlait, pour transformer sa voix, la faire paraître artificielle, surhumaine et effrayante, une déformation de la voix naturelle par laquelle il espérait pouvoir

chasser les mauvais esprits. On s'en servait aux occasions où l'on avait besoin d'une protection contre les dangereuses influences surnaturelles. C'était pour le monde primitif les cérémonies d'enterrement, du coucher et du lever du soleil et les fêtes commémoratives des aïeux. Le cor et la trompette, celle-ci surtout, se trouvent presque exclusivement entre les mains des hommes et non des femmes.

Sous la forme de la trompette-conque nous trouvons, ensuite, l'instrument chez les marins et les bateliers ; on se sert également du cor et de la trompette chez les peuples les plus divers pour donner des signaux.

Les cors et les trompettes des civilisations avancées ne font pas exception à cette règle : en dehors de la musique militaire le « cornu » romain est employé pour les enterrements, les bacchanales et les jeux de cirque, la trompette de l'Asie orientale *hao t'ung* (chin.) ou *dokaku* (jap.) est également employée pour les enterrements et même le *šofar*, en dépit du fait qu'il soit étroitement lié aux fêtes de la nouvelle lune, a sûrement été employé aussi occasionnellement pour les cérémonies de fertilité magiques, comme C. Sachs l'a démontré (*Hist. of mus. instr.*, p. 111, 112) : « Thus, we find the shofar involved in magic beliefs and tasks. The origin of the ideas connected with this horn is very old. One of these ideas is its secret character : in the synagogues the shofar is covered and must not be seen by the worshipers. No satisfactory reason for this has been given by liturgists ; they do not know that this is a remnant of the old taboo forbidding the sight of sacred implements, preserved among many primitive peoples. The Columbian Tuyuca, for example, hide the mouth parts of their ritual wooden trumpets in a brook, and Dutch peasents conceal the bark trumpets they use at winter solstice in a well from Christmas until the following Advent. A religious law in Israel says that, while men are obliged to listen to the voice of the shofar, women and children are exempted from this duty. Whoever is familiar with the rites connected with primitive trumpets cannot refrain from seeing in this indulgence a last remnant of the old taboo forbidding women and children all contact with the holy instruments.

One single magic deed of the shofar is referred in the Bible, anda very strong one. When Joshua, the Judge, besieged Jericho, seven priests with shofarim strode round the town for six days, followed by the

Ark of the Covenant; on the seventh day they did so seven times, and as they blew and all the people joined in with shouts, «the wall fell down flat, so that the people went up into the city, every man straight before him, and they took the city». Here, Hebrew legend meets with Greek mythology. Amphion, Niobe's husband, son of Zeus and Antiope, reached for his lyre when he was about to found Thebes, and as he played the scattered stones gathered and built the wall by themselves. This is a fundamental idea behind all primitive and oriental music : sound governs matter.

In connection with the shofar, the Talmudian tractate Rosh-hashana discusses the orthodoxy of blowing the trumpet in a pit, cistern or barrel. Even the nearly contemporary Talmudian comment Gmara was no longer able to understand this passage; the players, it supposed, stood in a pit or cistern. What the Talmud actually means cannot be understood without a knowledge of primitive rituals. Negroes of Loango, for example, dip their trumpets into a farrel, New Hebridians into a hollow tree trunk or half a coconut shell filled with water, and Northwest Brazilians, as well as Singhalese, into pots. One idea may be to obtain the unnatural, terrifying sound which is an important requirement in magic rituals. But this is not all. As the Singhalese compare the pot in question to the earth, the hollow objects blown into must be regarded as magic cavities, such as were discussed in our first chapter. The trumpet dipped into a cavity is the combination of the male and the female principle; it is a forgotten fertilization charm.»

La conclusion qui s'impose est que la trompette égytienne à son tour, n'a pas seulement servi à des fins militaires. En revisant la documentation nous pouvons constater qu'elle a servi en effet à des fins religieuses et peut-être même magiques.

1. L'emploi religieux de la trompette peut être prouvé dans le culte d'Osiris. Le scoliaste de l'*Iliade,* Eustathe *(ad Iliadem Ξ)* attribue même son invention à Osiris et la compte parmi les instruments de culte. Ce fait ne nous étonne pas si nous voyons dans Osiris le dieu de la fécondité et du soleil, dont les rites d'enterrement et surtout de résurrection jouent un si grand rôle. Ainsi l'emploi de la trompette égyptienne correspond à ce que nous avons dit de l'emploi magico-religieux de la trom-

pette et du cor en général [1]. La trompette égyptienne se rapproche ainsi d'une part du *šofar,* d'autre part de la trompette juive ḥatsotserah, rapprochement que C. Sachs souligne tout particulièrement : «As late as the middle of the IInd century B.C., when Judas Maccabaeus revolted against the Syrian kings, the Israelites prayed to the Lord : How shall we be able to stand against them, except Thou, o God, be our help ? Then sounded they with trumpets, and cried with a loud voice. And again, after the first victory, they came to Jerusalem, and finding the Temple deserted, they fell down flat to the ground upon their faces, and blew an alarm with the trumpets, and cried towards heaven.

This strange habit had a striking parallel in Egyptian rites . . . . a worshiper is depicted blowing a trumpet before, one rather should say up to, Osiris, and this is done with the same purpose.» (cf. p. 15, n° 16). C. Sachs, *Hist. of mus. instr.*, p. 113.

Rappelons les paroles par lesquelles Dieu, par la bouche de Moïse, ordonne la confection d'une paire de trompettes en argent et les indications concernant leur emploi : elles servent non seulement pour effrayer les ennemis mais aussi pour diriger l'attention de Dieu sur ceux qui l'implorent. Elles représentent et symbolisent enfin le souvenir de la puissance divine (*Les Nombres,* x, 1-2, 9-10).

Nous devons retenir de tout ceci que la trompette égyptienne, dans son emploi religieux, prend une place ambigüe entre les «cors» et les «trompettes», place qui correspond au caractère réel de l'instrument. Lorsque nous aurons à parler de la musique jouée sur cet instrument, cette constatation aura une grande importance.

2. Aussi souvent que la «tuba» ou le «cornu» romains, la trompette égyptienne a été employée dans l'organisation militaire. Elle est représentée si fréquemment en tant qu'instrument militaire que V. Loret prend cet emploi comme point de départ pour sa remarque disant que si la trompette paraît si tard c'est parce qu'à ce moment-là seulement l'Égypte

[1] La trompette salue le lever du soleil, c'est-à-dire sa régénération, avec des notes longuement tenues. Même «les coutumes populaires de l'Europe appliquent aux trompettes des significations générales comme éveil du jour, de la nature, de la vie.» (A. Schaeffner, *op. cit.,* p. 263).

connaît une armée permanente. Mais si la trompette fut employée dans le culte d'Osiris, elle est sûrement beaucoup plus ancienne, surtout si nous prenons en considération sa position ambigüe entre les «trompettes» et les «cors». Un jour nous pourrons certainement établir la ligne directe qui mène du mégaphone préhistorique à l'instrument des signaux des bateliers du Nil les plus primitifs, d'une part, et de la corne animale employée musicalement et cultuellement d'autre part, jusqu'à la «trompette» métallique historique qui réunit en elle ces deux types primitifs.

Le rôle militaire de la trompette se borne à donner des signaux et à accompagner la marche [1].

3. Dans la série de la «belle fête d'Opet» (cf. p. 8, n° 8 *a, b*) nous avons reconnu l'emploi mi-militaire mi-religieux de la trompette puisque les joueurs de trompette accompagnent des groupes de soldats, qui, à leur tour, escortent une procession religieuse.

Sur les trompettes du Musée du Caire sont gravées les images des dieux Amon, Ra et Ptah. Il faut supposer qu'il s'agit des patrons des différentes divisions de l'armée égyptienne. C'est peut-être la division «Amon» qui donne l'escorte à la barque du dieu à l'occasion de la «belle fête d'Opet».

Si, dans ce cas particulier, on considère la trompette comme instrument purement militaire, qui ne trouve sa raison d'être que dans son association avec des soldats, son rôle, en dépit du décor religieux, est plutôt secondaire et ne nous intéresse pas particulièrement. Si, par contre, nous prenons en considération qu'il s'agit de la fête du dieu-soleil Amon, et par surcroît d'une fête de procréation (p. 8, n° 8, remarque prélim.) pour laquelle la trompette est employée, nous devons rapporter cette constatation à ce qui a été dit plus haut sur l'emploi de l'instrument dans le culte d'Osiris. De l'emploi commun de la trompette, et pour le culte d'Osiris, et pour celui d'Amon, on pourrait conclure à un rôle (probablement très ancien) de la trompette dans le culte du soleil en général.

---

(1) J. G. Wilkinson, *op. cit.*, I, p. 197 : «for directing the evolutions»; I., p. 456 : «to marshal the troops, summon them to the charge, and direct their evolutions».

Cette hypothèse s'accorderait parfaitement avec le caractère de la trompette comme «instrument du soleil». Un travail plus important sur la musique égyptienne la plus ancienne, qui se trouve en préparation, appuyera cette hypothèse d'un tout autre côté [1].

Le jeu de trompette au cours de la procession au temple de Ramsès II à Abydos (cf. p. 10, n° 11, fig. 12) [2] doit figurer également parmi les occasions mi-religieuses, mi-militaires.

4. Dans les cas où nous voyons Ramsès III occupé avec les préparatifs pour la guerre, en train de distribuer les armes, inspectant ses chevaux ou montant son char, il s'agit apparemment d'un emploi purement musical. On ne peut pas parler de «musique de marche», mais il est probable que les trompettes devaient saluer l'apparition du pharaon par une fanfare. Nous ne saurions dire s'ils ont joué les mêmes motifs qu'ils étaient obligés de jouer au temple, ou s'il s'agissait tout simplement de produire un fracas guerrier, d'une fanfare solennelle ou d'un signal militaire, qui devait faire connaître aux soldats l'arrivée du roi. C'est cette dernière version qui s'accorderait le mieux avec l'usage militaire de la trompette; pourtant, elle ne semble pas pouvoir être maintenue puisque dans le cas du pharaon inspectant les chevaux, les trompettes restent auprès des palefreniers et non pas auprès des soldats. Il semble donc probable que, dans ses déplacements, le pharaon était toujours accompagné du trompette qui lui était personnellement attaché, procédé parfaitement compréhensible si nous prenons en considération le rang social et militaire du trompette, qui a dû être très élevé.

---

(1) Ce serait dépasser le cadre de cette étude que de vouloir trouver ici des rapports philologiques entre le mot 𓍲𓈖𓃀𓄹 (*Šnb*) et les mots 𓍲𓈖𓃀𓏏𓄹 (*šnb·t*) et *šeb·tj*, donnés par Erman-Grapow. Qu'il me soit pourtant permis d'indiquer la possibilité d'un parallèle ethnographique-historique, dont la démonstration sera faite plus tard. Les significations attribuées à ces deux mots doivent être mentionnées comme très caractéristiques : le premier mot peut signifier «poitrine de l'homme, corps, gorge, taille», «poitrine comme place pour la parure» (symbole du soleil?) ou peut être employé comme «symbole de la vérité» (aussi pour désigner «la nourrice dont la poitrine a été touchée par le roi»). Le second (*šnb·tj*) désigne un oiseau de proie, comme désignation du dieu du soleil.

(2) Cf. C. Lagier, *l'Égypte monumentale et pittoresque*, Paris-Bruxelles 1922, p. 131.

5. Les Égyptiens des temps historiques ont dû avoir encore une vague notion du pouvoir magique de la trompette, autrement ils n'auraient pas tellement craint l'effet néfaste du son de la trompette car, d'après Plutarque,[1] les habitants de Busiris et de Lycopolis avaient défendu de jouer la trompette, sa sonorité ressemblant au braiement de l'âne typhonique. Cette crainte, signe d'une appréciation négative, et l'emploi religieux simultané de la trompette, preuve d'une appréciation positive, ne sont contradictoires qu'en apparence. L'instrument musical chargé de pouvoir magique, symbole et voix des divinités solaires, plus tard instrument de culte du dieu solaire ou du roi, peut très bien être effrayant et bienfaisant en même temps. Il se rapproche ainsi davantage du culte solaire de l'ancienne Égypte. Les faits rapportés par Plutarque ne sont pas toujours que des «curiosités» racontées par un voyageur, mais on peut les considérer ici comme des vestiges d'une magie solaire infiniment ancienne.

XI

LE JOUEUR DE TROMPETTE.

Avant de parler de l'emploi musical probable que les Égyptiens faisaient des quelques tons dont ils disposaient sur leur trompette, nous devons nous occuper du joueur de cet instrument. Il est important de savoir quelle a été sa position sociale. C'est seulement lorsque les résultats d'un tel examen coïncideront avec nos constatations au sujet du caractère de l'instrument et des occasions auxquelles on s'en servait, que nous pourrons espérer éclaircir tant soit peu le côté le plus obscur du problème, celui de la musique jouée sur la trompette égyptienne.

W. Spiegelberg fait mention, dans la *Zeitschrift für aegyptische Sprache* (1917, LIII, p. 91 seq.), d'un certain *Prj-pꜣ-ṯꜣw-m-ʾp. t*, généralement raccourci sous la forme de *Prj-pꜣ-ṯꜣw*, qui porte le titre de

[1] *De Iside et Osiride.*

ḏdtw m šꜣnbjw. Nom et titre sont rapportés à différentes reprises. Le titre de



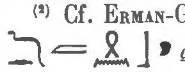
(d'après Pap. Mayer A. Liverpool, 3, 18-19) ou



(d'après Couyat-Montet, *Hammamat*, N° 71, p. 61)[1]

est naturellement du plus grand intérêt pour notre étude. L'interprétation de la version correcte *ḏd m šnb* proposée par Spiegelberg est «celui qui parle (ou qui «chante») avec le *šnb*.»[2] Le fait qu'on rencontre assez souvent ce nom et ce titre semble prouver qu'il s'agit d'une personnalité d'un rang social élevé. Malheureusement les documents ne précisent rien au sujet de ce titre, de ses privilèges et de ses devoirs, en un mot au sujet de tout ce qui nous intéresserait ici, mais Curt Sachs en déduit une conclusion dont la conséquence nous occupera encore.[3] Quoique cet auteur soit plutôt incliné à traduire le mot *šnb* ici par «trompette», surtout à cause du déterminatif pour «métal» qui lui est joint, il se pose néanmoins la question s'il ne s'agit pas peut-être d'un mégaphone que les bateliers du Nil de la IVe dynastie ont employé. Comme nous l'avons fait remarquer, ce problème devra être approfondi. Toujours est-il qu'on a essayé à différentes reprises d'exprimer l'opinion que ces instruments sont simplement des mégaphones. Cette opinion s'appuyait sur la constatation que les quelques notes jouables étaient «trop misérables pour suffire à un répertoire musical» et qu'elles n'étaient pas satisfaisantes non plus quant à leur sonorité. Nous ne saurions refuter une telle opinion de manière trop énergique puisque, abstraction faite des considérations stylistiques et des données historiques si importantes pour des recherches musicologiques, elle ne s'appuie que sur le jugement et l'oreille de l'homme moderne et sur les idées qu'il se fait de

[1] Cf. E. R. v. Komorzynski, *Arch. f. aeg. Arch.*, I, 7, p. 157.

[2] Cf. Erman-Grapow, réplique *šnb* :  *ḏd m*  ; cité aussi chez C. Sachs, *Die Musikinstr. d. a. Aeg.*, p. 89.

[3] *Die Musikinstr. d. a. Aeg.*, p. 89.

la musique. Il n'est pas dit et il est même improbable que l'homme de l'Égypte antique ait eu les mêmes idées à ce sujet que l'homme d'aujourd'hui. Il faut encore ajouter que le diamètre des trompettes conservées est certainement très grand par rapport à celui des cors ou trompettes modernes, mais que, d'autre part, il est beaucoup trop petit pour que ces instruments aient pu être employés comme mégaphones.

Aussi longtemps que le document cité ci-dessus demeurera le seul de son espèce, nous serons forcés d'essayer de résoudre le problème du côté pictographique. Nous nous rappelons alors le «joueur de trompette devant Osiris» (fig. 22 et 23) : il s'agit apparemment d'un fonctionnaire laïque du temple jouant de la trompette. Les vêtements et la coiffure ne nous permettent pas de penser à un musicien militaire quelconque, mais plutôt à une personnalité d'une certaine dignité, à en juger d'après les bijoux, particulièrement d'après le collier et les vêtements richement ornés. D'autre part, il doit s'agir d'un personnage ayant accès à l'intérieur du temple, puisque l'image représente une scène rituelle. Nous voyons donc dans ce personnage un dignitaire d'un rang élevé et non pas un simple musicien lequel, dans l'Orient ancien, a appartenu à un rang social très inférieur. Il est par conséquent très probable qu'un instrument comme la trompette, ait été réservé aux castes aristocratiques, tout comme dans l'Europe du Moyen âge.

Nous croyons pouvoir tirer les mêmes conclusions du bas-relief d'une procession à Abydos (fig. 12). Si le joueur de trompette n'est pas aussi richement vêtu que celui que nous venons de mentionner, la cause en est plutôt l'ambiance générale de la représentation. Les porteurs d'éventails qui sont des personnages haut-placés et certainement pas de simples soldats, ne portent pas non plus des bijoux et ne se distinguent d'aucune manière de l'entourage. Peut-être faut-il chercher la raison de cette simplicité voulue, dans le caractère de la procession, ce qui nous permettrait de compter, une fois de plus, le joueur de trompette comme faisant partie du groupe des personnes dirigeant la fête.

Quant à la figure 5, déjà N. de G. Davies écrit sur cette scène (tirée de la tombe de Huya, el-Amarna), que le groupe conduit par le joueur de trompette se compose exclusivement d'officiers et de porteurs d'étendards et que le joueur de trompette a été probablement du même rang

qu'eux.[1] Nous le déduisons à notre tour du fait qu'il ne joue pas et si la révérence profonde des porteurs d'étendards et des dignitaires s'adresse à lui, ce qui ne paraît pas impossible puisqu'il n'y participe point, il doit même avoir occupé un rang plus élevé qu'eux, exactement comme le trompette du Moyen âge d'Égypte, dont nous parlerons encore. Il est à remarquer (en plus de la petite taille du joueur de trompette) qu'il tient deux trompettes en main. Est-ce qu'il s'agit ici de deux instruments et non pas d'une trompette et du morceau intérieur en bois correspondant? Nous avions vu que la pièce en bois est introduite dans la trompette quand on n'en joue pas. Puisqu'on n'en joue pas dans ce cas, nous devons exclure la seconde interprétation. S'il s'agit par contre de deux trompettes, il est difficile d'expliquer pourquoi elles ne se trouveraient pas dans les mains de deux musiciens, comme les artistes égyptiens le représentent en général. Il ne peut donc pas être question d'un musicien isolé avec deux trompettes qui, par hasard, ne joue pas. La seule interprétation possible serait donc que les trompettes ont ici qualité de symbole, d'insigne, comme celle d'un rang élevé, peut-être celui du chef des porteurs d'étendards, semblable au رأس النوبة du cérémonial de la cour égyptienne au XIVe siècle après J.-C.[2]. Ceci est un phénomène qu'on rencontre non seulement en Égypte, mais dans le monde entier et à toutes les époques. La trompette figure comme insigne d'aristocratie, de caste guerrière ou de dignité royale. Il est alors intéressant de constater que cette tradition se trouve déjà formée en Égypte, comme le prouveront également les bas-reliefs de Ramsès III, analysées ci-dessous.

Les traditions égyptiennes se rapportant à la trompette, se rangent donc de manière parfaite dans le cadre des phénomènes musico-historiques et sont conformes à ce que nous savons du «Geist und Werden» de la trompette. Essayons de dresser un tableau musico-ethnographique sommaire sur ce problème pour justifier pour notre explication de la représentation d'el-Amarna. Au début c'est le roi-prêtre en personne qui hurle ou chante dans la «trompette» qui est encore une sorte d'amplificateur,

---

[1] Cf. p. 6. — [2] Cf. p. 70 *seq.*

de mégaphone. Dès que le roi et le prêtre ne sont plus la même personne, l'instrument ne reste plus entre les mains des personnages principaux. Il est joué par des individus de moindre importance mais qui sont en contact continuel avec le roi ou le prêtre. Dans ce dernier cas c'est un dignitaire ou un officier à qui on confère cet honneur. L'instrument garde en tout cas son caractère et son pouvoir magique qui lui a été communiqué par le contact du prêtre et du roi. Ensuite, la question de l'aptitude technique a dû se poser très tôt et c'est ainsi qu'on arrive à la formation du musicien professionnel qui sait manier l'instrument perfectionné et doté d'une embouchure. Or, ce musicien professionnel est très souvent l'objet du mépris général quoique la force magique primitive de l'instrument soit restée la même. Ceci n'est pas forcément contradictoire. On donne à la force magique du roi, qui est crainte tout autant que vénérée, une sorte de «contre-valeur», garantissant ainsi l'équilibre social. Le roi est trop chargé de pouvoir magique pour être approché du peuple, le simple musicien méprisé dont le rôle peut s'abaisser jusqu'à celui du bouffon peut être exposé même aux railleries et critiques du simple mortel, tout en restant le «remplaçant du roi» («Kœnigs-Stellvertreter»), selon Sir Frazer. C'est ainsi qu'on peut expliquer l'instrument comme symbole de la plus haute dignité et du plus haut dignitaire, mais dans les mains d'un des membres de sa suite ou même dans celles d'un simple musicien. Les monuments égyptiens semblent nous montrer cette transformation lente et il n'est peut-être pas sans importance de mentionner que dans les cas où il s'agit vraiment de simples musiciens, ceux-ci ont été choisis parmi les non-Égyptiens (Libyens par exemple). D'ailleurs, l'exécution de la musique laïque se trouvait souvent dans les mains d'esclaves étrangers de provenance africaine et asiatique, surtout à partir du Moyen Empire.

Nous devons donc considérer le bas-relief d'el-Amarna comme document prouvant que le joueur de trompette était d'un rang élevé ou bien un simple joueur de trompette, dont les instruments ont une signification symbolique [1], semblable au porteur d'étendard, du sceptre ou d'autres

[1] Ce sont donc les *instruments* qu'on salue comme symbole du roi, non pas les joueurs.

insignes, qui peut être tout aussi bien un haut officier ou un aristocrate (dans la hiérarchie militaire du monde ancien et moderne), qu'un simple soldat. Aussi le fait que deux trompettes ont été trouvées dans la tombe d'un pharaon, de Tout-Ankh-Amon précisément, peut avoir une explication tout aussi bien musicale que symbolique. L'opinion de certains égyptologues, que ces trompettes n'ont jamais été jouées et ont seulement fait partie des objets se trouvant dans la tombe à titre de décoration, ne peut pas être partagée par nous, même en soulignant la valeur symbolique de ce but décoratif. Ces trompettes ont été certainement jouées, mais comme elles étaient elles-mêmes des symboles, le jeu de ces instruments était symbolique aussi. C'est ce que les tableaux de Ramsès III semblent nous prouver.

Enlevée du temple et du palais, la trompette est transportée maintenant dans la vie de camp de l'armée égyptienne. Elle se trouve à présent dans les mains d'un officier, phénomène parfaitement logique d'après les explications données ci-dessus. La scène de musique de la figure 13 semble particulièrement intéressante. Le pharaon monte son char de guerre, entouré et salué de ses soldats parmi lesquels se trouvent deux joueurs de trompette. Celui qui joue de son instrument, porte sur sa poitrine des décorations, des pompons qu'on pourrait considérer comme des insignes de son rang. Les autres représentations décrites page 11-12 montrent des joueurs de trompette bien moins richement vêtus et sans signes caractéristiques. Nous pouvons pourtant constater que sur la figure représentant la prise d'assaut de la ville de Tunip le joueur de trompette se trouve juste à côté du porteur d'étendard, tous les deux jouant donc apparemment un rôle important dans la prise de la ville (fig. 16). [1]

Il faut également mentionner ici la scène où Ramsès III est montré durant l'inspection des chevaux (fig. 17). Au milieu des palefreniers se trouvent deux joueurs de trompette. Ce fait pourrait faire croire qu'il s'agit de fonctions inférieures des musiciens. Si l'on considère par contre que, à ce moment-là, le cheval était depuis peu introduit en Égypte et

[1] Nous allons ici beaucoup plus loin que Komorzyński qui dit du même tableau (p. 156) : ce joueur de trompette aussi a eu exclusivement des «fonctions de signalisation».

par conséquent relativement rare, on aura raison de voir le rôle de celui qui prend soin des chevaux non pas comme «palefrenier» dans le sens moderne, mais d'une manière plus élevée de telle sorte que «chef des maréchaux» pouvait être un titre tout aussi élevé que «chef de la corporation des joueurs de trompette». On peut dans tous les cas conclure avec certitude à propos de ces représentations que, quoiqu'il s'agisse chaque fois d'une scène entièrement différente, les seuls éléments que ces tableaux ont de commun sont le roi lui-même et ses trompettes. La conclusion s'impose donc que ces faits doivent avoir une raison commune, et notre hypothèse de la valeur symbolique de la trompette égyptienne est ainsi appuyée.

La trompette semble donc plus ou moins avoir fait partie des insignes du roi et se trouve en cette qualité dans les mains des officiers. L'idée de la trompette comme simple instrument de musique, militairement parlant, comme instrument à signaux, est ainsi modifiée. Elle *pouvait* aussi servir à donner des signaux, mais son véritable rôle était bien plus important : symboliser le plus grand chef qui est le roi, être le transmetteur de sa volonté, son représentant pour ainsi dire.

Des représentations d'el-Amarna on peut conclure que la trompette a aussi été employée comme instrument à signaux. Komorzyńsky écrit au sujet de cette représentation militaire que la trompette était non seulement un instrument accompagnant la marche, mais aussi un instrument à signaux. Nos recherches nous permettent d'approuver cette constatation, mais nous désirerions faire remarquer qu'en parlant d'accompagnement de marche, il ne faut pas entendre par là d'anciennes marches militaires égyptiennes, comme V. Loret paraît le supposer. Par «l'accompagnement de marche» il faut entendre une manière de scander la marche par le son de la trompette. Semblable au tambour, la trompette jouait le même rythme, toujours sur la même note, alternant tout au plus avec une note plus aigue. Ce procédé n'a d'ailleurs rien de si étrange si nous le comparons avec les musiques de marche populaires encore en usage aujourd'hui.

Une autre conclusion peut être tirée de l'étude des tableaux d'el-Amarna qui nous intéresse tout particulièrement par rapport aux trompettes de Tout-Ankh-Amon. Déjà N. de G. Davies fait remarquer que les quatre

rangées de soldats se composent de races et de catégories d'armes différentes, et que, d'autre part, on peut facilement distinguer les soldats des officiers. Étant donné que la première rangée comprend 10 soldats alors que les 2e, 3e et 4e rangées comprennent chacune 10 soldats et un officier, donc 11 hommes en tout dont l'officier au bout de la rangée correspondante, Davies conclut, du fait que la première rangée se compose seulement de 10 hommes, que le joueur de trompette y avait été omis.[1] Il s'agirait donc de nouveau d'un joueur de trompette du rang d'un officier qui a même obtenu ici le privilège d'être représenté à part : la direction de ses mouvements est contraire à celle des soldats (pour contrôler si les signaux ont été exécutés, comme dit Komorzyński) et se trouve tout seul entre la seconde et la troisième rangée (fig. 4).

Davies suppose qu'il s'agit, quant à ce joueur de trompette, d'un haut officier qui ne commande pas seulement son propre groupe mais qui a le haut commandement des autres 3 groupes et de leurs officiers. Ceci s'accorderait très bien avec l'idée du rang très élevé du joueur de trompette égyptien. Par contre, les deux faits : *a*) le joueur de trompette comme sorte de commandant en chef et *b*) le petit nombre de soldats représentés, semblent être en contradiction. Nous devons nous demander si l'artiste égyptien ne voulait pas plutôt représenter symboliquement par ce nombre limité de soldats, un ou plusieurs groupes infiniment plus nombreux que ne l'indique le nombre des soldats peints. Si nous prenons un moment cette supposition comme hypothèse de travail, il en résulte une possibilité d'interprétation de cette représentation qui gagne d'autant plus en probabilité qu'elle se base sur une particularité de l'art égyptien employée à diverses reprises pour représenter des troupeaux ou de grands groupes de soldats, de prisonniers ou de butin. Elle consiste à faire poser l'objet isolé (homme, animal ou pièce de butin) comme symbole pour un groupe ou une multitude dont le nombre est supposé être connu.

Cette interprétation se base d'une manière purement statistique sur la distribution apparemment numérique à dessein de l'armement. Sans

[1] «In the top row the corresponding place has evidently been vacated by the trumpeter, who must be in charge of the whole escort.»

vouloir entrer dans les détails, l'analyse donne à peu près le tableau suivant :

	GROUPE A	GROUPE B	GROUPE C	GROUPE D	
1ʳᵉ rangée	comprend 6 soldats de la même catégorie d'armes	un soldat isolé	2 soldats armés d'arcs, donc d'une autre catégorie d'armes que A	comme B, peut-être un officier d'un grade inférieur, d'après les vêtements et les armes	= *en tout 10 personnes*

	GROUPE A	GROUPE B	GROUPE C	GROUPE D	GROUPE E	
2ᵉ rangée	6 porteurs d'étendards	3 soldats	2 nègres	1 soldat comme D de la première rangée	1 officier d'un rang plus élevé	= *en tout 11 personnes*

Entre la 2ᵉ et 3ᵉ rangée : le trompette (isolé)

	GROUPE A	GROUPE B	GROUPE C	GROUPE D	
3ᵉ rangée	6 porteurs d'étendards	3 soldats	1 officier d'un grade inférieur, comme D de la 1ʳᵉ rangée	1 officier d'un grade supérieur, comme D de la 1ʳᵉ rangée	= *en tout 11 personnes*

	GROUPE A	GROUPE B	GROUPE C	GROUPE D	
4ᵉ rangée	6 soldats de la même catégorie d'armes que le groupe A de la 1ʳᵉ rangée	3 soldats de catégorie d'armes différente	1 officier de rang inférieur	1 officier de rang supérieur, comme D de la 2ᵉ rangée	= *en tout 11 personnes*

Pour interpréter cette disposition on peut dire que la première et la seconde rangée ainsi que les rangées 3 et 4 vont ensemble car il est étonnant que chaque fois nous rencontrions 6 porteurs d'étendards et 6 soldats appartenant à la même catégorie d'armes. Peut-être ces derniers sont le symbole de 6 groupements de soldats, chacun des six soldats représentant un détachement d'un nombre déterminé et conduit par un porteur d'étendard. Si, pour simplifier les choses, nous appellions l'ensemble de ces 6 groupes «troupes régulières», il reste pour la 1ʳᵉ et la 2ᵉ rangée 8 autres soldats dont deux semblent être des officiers d'un rang inférieur, ce qui fait que nous obtenons de nouveau 6 soldats ou *groupes de soldats* appartenant à des catégories d'armes différentes que nous appellerons donc les troupes «irrégulières». Les 6 groupes «réguliers» aussi bien que les 6 groupes «irréguliers» ont chacun un officier d'un grade supérieur et un autre d'un grade inférieur, dont celui qui conduit le premier groupe, remplit en même temps les fonctions de «trompette» (représenté à part). Nous obtenons la même distribution en examinant les rangées 3 et 4 : 6 porteurs d'étendard pour 6 soldats uniformément armés (= 6 détachements de troupes «régulières»), 6 soldats (= groupes de soldats «irréguliers») armés de manière différente conduits chacun respectivement par un officier inférieur et un officier supérieur.

La distribution serait alors comme suit :

Commandant en chef, en même temps joueur de trompette et officier de la première « légion ».

« LÉGION » I	« LÉGION » II
commandée par un officier d'un rang supérieur (= commandant en chef) et un officier d'un rang inférieur. Se compose de 6 détachements uniformément armés, dont chacun est guidé par un porteur d'étendard.	commandée par un officier d'un rang supérieur, mais subordonné à celui de la 1re légion, et un officier d'un rang inférieur. Se compose de 6 détachements différemment armés, en partie des archers et des nègres, sans étendard particulier, peut-être donc une sorte de troupes auxiliaires par rapport à la « légion » I.

« LÉGION » III	« LÉGION » IV
commandée par un officier d'un rang supérieur, mais subordonné à celui de la 1re « légion », et un officier d'un rang inférieur. Même composition que la première « légion », avec un porteur d'étendard pour chacun des 6 détachements.	se compose comme la « légion » II et est attachée comme « troupe auxiliaire » à la « légion » III.

Nous obtiendrions ainsi 4 « légions », conformément aux ornements des trompettes du Caire. Cette ornementation se compose des images d'Amon, Ptaḥ et Raʿ qu'on interprète comme étant les « patrons » de trois « légions ». En plus nous trouvons également indiqué sur les trompettes nom et titre du roi, qui du point de vue hiérarchique, mytholo-

gique et politique doit être compté parmi les « patrons » des « légions » et qui en faisait très probablement partie comme le quatrième, en particulier de la première « légion », ainsi que comme le commandant suprême de toute l'armée. Il est remplacé par un officier supérieur qui, s'il n'était pas lui-même joueur de trompette, se voyait « conférer » cet instrument comme insigne de sa puissance et avait peut-être seul, comme le pharaon lui-même, le droit de le faire jouer et d'avoir un joueur de trompette dans sa suite. Évidemment ces idées ne dépassent d'aucune manière le cadre de l'hypothèse. Elles ne peuvent pourtant surprendre qu'un non-musicologue. Le fait que seulement les rois, princes et aristocrates ont le droit d'avoir la trompette dans leurs armoiries et de la faire jouer, nous est connu dans toute l'histoire de la musique. Ce privilège peut être prouvé jusqu'à la fin du Moyen âge occidental. Ses dernières traces se retrouvent même au XVIIIe siècle.[1]

Des représentations de simples soldats avec des trompettes sont très rares. Il est caractéristique qu'il s'agit alors d'étrangers[2], par exemple de mercenaires Libyens[3] (ou de prisonniers de guerre[4] Libyens ?). Ceci

---

[1] La trompette est très rarement représentée ensemble avec d'autres instruments. Dans un ensemble d'instrumentistes (cf. p. 8, descript. 8 *a*) le joueur de trompette se trouve en tout cas souvent séparément représenté par rapport aux autres musiciens, ce qui tend également à prouver que le trompette doit avoir tenu une place à part.

[2] Cf. p. 8, n° 8 *a* (« Libyens »), d'après Wreszinski.

[3] Caractérisés par les plumes dans leurs coiffures (p. 14, n° 13).

[4] Cf. p. 14(13) et 54. Généralement, dans l'Antiquité, le harem et l'orchestre font partie du butin. Cette coutume existe, en partie, encore actuellement en certaines parties du Moyen Orient. Ainsi, pendant la guerre 1914-1918, les tribus arabes ayant remporté une victoire sur les troupes turques, enlèvent en captivité l'orchestre militaire turc, en le faisant jouer pour certaines occasions solennelles (T. E. Lawrence, *La révolte dans le désert*, trad. fr., Paris 1928, p. 16 : « Au commencement de la soirée, le shérif fit demander S. au téléphone ; il voulait savoir s'il nous serait agréable d'entendre sa troupe de musiciens... Le shérif expliqua que, du temps des Turcs, le quartier général du commandant du Hedjaz possédait une fanfare de cuivres... Lors de la capture du Gouverneur... la musique fit partie de la prise. Les prisonniers furent envoyés en Égypte à l'exception des artistes qu'on interna à la Mecque pour faire de la musique aux vainqueurs... »).

n'est nullement en contradiction avec nos déductions mentionnées ci-dessus. Même de nos jours le musicien de l'armée n'est pas un personnage d'un rang social particulièrement élevé et le public le traite en opposition prononcée avec l'artiste-soliste. Cela n'empêche aucunement que les instruments, ainsi que les drapeaux soient remis au nouveau régiment avec un cérémonial solennel. Le musicien est donc d'une moindre importance, c'est *l'instrument* qui a une valeur symbolique avec la seule différence que cette valeur symbolique n'a plus aujourd'hui le sens magique qu'elle avait chez les peuples primitifs. Nous ne faisons probablement pas erreur en supposant que le sens magique de l'instrument de musique était en train de s'effacer dans l'Égypte du nouvel Empire, mais nous devons admettre qu'avant cette époque, la situation était différente.

En résumé nous devons dire que la trompette égyptienne était dans un certain rapport avec la dignité royale. Comme symbole de puissance elle peut avoir été «conférée» à un haut fonctionnaire qui était soit «joueur de trompette» à son tour ou bien faisait jouer l'instrument par un fonctionnaire subordonné ou un soldat. Nous avons déjà vu (p. 51) que le titre «celui, qui parle (ou chante) avec le *šnb*» a dû être un titre très élevé. Nous devons ajouter que rang et titre comprenaient peut-être des droits et des devoirs militaires et rituels, semblables à ceux du «préposé à la fête d'Amon qui est la bouche», le représentant du roi (cf. H.-W. Helck, *Der Einfluss der Militärführer in der 18. ägyptischen Dynastie,* Leipzig 1939, p. 10).

XII

LA PAIRE DE TROMPETTES EN ÉGYPTE.

Curt Sachs écrit des trompettes trouvées par paires : «The gemination of the Jewish trumpets, on the other hand, was probably non-Egyptian. God's commandment was : Make thee two trumpets. Though non-Egyptian, this duality was by no means confined to Palestine. Curved, metal trumpets of the Nordic bronze ages, the so-called lurer, were almost always found in pairs ; twin metal trumpets in ancient Afghanistan were played simultaneously, as they are still in modern India and Tibet ; and

the same is true with the wooden trumpets of Lithuania, Rumania and Chile. Musicological dilettanti dream that the two Nordic lurer played two parts. This is nonsense ; twin trumpets are deeply rooted in old ideas of symmetry and pair formation. The two trumpets must have been played either simultaneously or alternately, and, in this latter case, either on the same or on a different note. Both these customs are preserved in modern India.» (*Hist. of mus. instr.*, p. 113.)

Nous n'osons pas nous prononcer sur les raisons qui peuvent avoir amené C. Sachs à contester la fabrication par paires des trompettes aux anciens Égyptiens. Vu sa grande propagation il semble tout au contraire probable qu'on pourrait l'admettre pour l'Égypte antique également. Quoiqu'il en soit, nous devons constater qu'au moins le Nouvel Empire connaît cette gémination, étant donné d'une part les deux trompettes de la tombe de Tout-Ankh-Amon, et d'autre part un certain nombre de représentations. Il est vrai, que, dans la plupart des cas, un seul joueur de trompette est représenté, mais nous pouvons mentionner au moins quatre cas qui montrent deux joueurs de trompette. Il s'agit des documents sus-mentionnés (p. 7, [6] ainsi que p. 4, [2] et 11, [12*a*, *b* et *e*]). Si nous prenons en considération qu'il s'agit avec les trois derniers documents sinon du même artiste, du moins de la même époque, nous obtenons le résultat suivant :

a) première représentation d'une paire de trompettes : 1130 av. J.-C.
b) trois représentations de paires de trompettes de l'époque de Ramsès III (environ 1190).

Nous devons y ajouter les deux trompettes de l'époque de Tout-Ankh-Amon et éventuellement les représentations de la tombe de Huya, el-Amarna (fig. 5) dont l'analyse a été faite ci-dessus (p. 57 seq.).

Ces quelques faits suffisent pour pouvoir formuler l'affirmation suivante : ces deux trompettes n'ont jamais été jouées ensemble. L'explication que le second joueur est en quelque sorte l'assistant du premier et qu'il tient pendant l'exécution musicale la partie intérieure en bois, ne peut être admise étant donné que la scène représentée ci-dessus (fig. 13) montre nettement que le premier joueur possède non seulement l'instrument dont il joue, mais aussi la pièce en bois qu'il tient sous le bras. Le second joueur de trompette tient alors en main un *véritable second instrument*.

XIII

LA MUSIQUE JOUÉE SUR LES TROMPETTES ÉGYPTIENNES.

«Melody belonged to singing, not to instruments.»

(C. Sachs, *Hist. of mus. instr.*, p. 52.)

Chez les peuples primitifs le jeu d'instruments ne tend tout d'abord qu'à produire des notes isolées auxquelles on attribue une action magique. Plus tard le timbre joue un certain rôle; pour l'homme primitif il est important, pour des raisons magiques également, s'il s'agit d'un timbre clair ou grave. Quant à l'idée d'unir deux instruments, à un ton chacun, en un seul instrument ou de jouer sur un instrument seul un ton aigu et un autre plus grave et d'en construire une mélodie simple, cette idée ne lui vient que bien tard. Mais ce n'est pas par cette mélodie simple, c'est par la rythmisation que se distinguera très tôt la musique instrumentale la plus primitive. Car dès le début, l'homme aime répéter la note produite rythmiquement, d'où se développe une langue sonore qui existe encore aujourd'hui en divers points dans le monde. A cette fin l'homme primitif n'emploie pas seulement ce que nous appellerions aujourd'hui des instruments rythmiques (instruments de percussion) mais aussi de ceux que nous considérons comme instruments mélodiques. Il en est de même pour la trompette et il en a probablement été de même pour la «musique» que les musiciens de l'Égypte ancienne ont jouée sur ces instruments.

Nous avons vu que la trompette égyptienne possède tout aussi bien les caractéristiques musico-ethnologiques du «cor» que celles de la «trompette». Si nous voulons savoir quelle sorte de musique (nous évitons exprès de parler de «mélodies») elles ont émise, nous devons nous documenter sur «l'emploi» d'instruments semblables chez d'autres peuples d'une civilisation pareille à celle de l'Égypte pour pouvoir conclure, par analogie, le genre de musique exécutée par les trompettes de l'Égypte antique. On songe forcément au šofar hébraïque, d'autant

plus que ce dernier a dû être apparenté à un instrument égyptien ressemblant, sinon à la trompette elle-même. Voici quelques signaux joués par le šofar, d'après des sources historiques :

1° *tqīâ :* jouer la fondamentale, puis tenir longuement la quinte;
2° *švarīm :* changement rapide de fondamentale et quinte;
3° *tqīâ gdolâ :* comme 1°, avec quinte particulièrement longue.

Nous voyons donc que les éléments sonores, restreints tout comme pour les trompettes égyptiennes (deux harmoniques seulement), sont combinés de la manière la plus diverse : on fait alterner les deux tons tout en les rythmisant. Pour la longueur métrique des notes, la tradition nous fournit également des indications. Le traité talmudique Rosh-hashana IV, 9, indique :

1 *tqīâ* = 3 *trūâ* = 9 *švarīm* [1].

L'emploi cultuel des trompettes égyptiennes a dû être le même.

Si nous admettons ceci quant au caractère «cor» de l'instrument, on peut en dire presque autant pour ce qui en est de son caractère «trompette», tout en pensant encore davantage au jeu unitonique. C'est le mégaphone magique, employé tout comme la trompette-conque, surtout par des peuples vivant de la navigation, pour transmettre des messages qui a donné son caractère au développement musical des premières trompettes. Il en devait être de même pour la trompette égyptienne. De la répétition régulière et rythmisée du même ton, comme chez les bateliers du Madagascar, se développe un véritable «système morse», une langue sonore, qui, à cause de la puissance des instruments, est employée partout où il s'agit de communiquer à travers de grandes distances, surtout dans le monde militaire.

Nous pouvons très bien nous représenter que le jeu des trompettes dans le culte à consisté dans une alternation de tons aigus et graves semblable au jeu du šofar, et qu'on a donné la préférence aux notes graves [2] vu la difficulté de produire les harmoniques. Comme notre étude

[1] C. Sachs, *Hist. of mus. instr.*, p. 110. — [2] Semblable au jeu des trompettes dans les temples lamaïstiques.

sur la pression d'air l'a démontré, des sons longs et forts ont dû être favorisés [1] et qu'on avait peut-être joués plus tard, sous l'influence des musiciens grecs, avec une courroie pour pouvoir ainsi allonger le ton émis (cf. p. 28) [2] artificiellement. Dans les occasions où les trompettes ont été joućes à deux, elles furent certainement employées alternativement. Les tons fondamentaux différents des deux instruments (de longueurs différentes) du Musée du Caire ont dû avoir une signification particulière.

Le jeu de signaux a probablement consisté en une seule note, étant donné qu'il était difficile de jouer des harmoniques en marchant, surtout si le joueur devait se retourner pour surveiller l'exécution des ordres transmis. Les scènes représentant un joueur de trompette donnant ou transmettant des signaux, sont faciles à reconnaître par le fait que le trompette fait face aux soldats. Lorsque la direction des mouvements des troupes et celle du trompette sont identiques, nous devons en conclure qu'il s'agit d'une musique de marche, surtout lorsque ce dernier marche derrière les soldats.

C. Sachs a déjà réfuté dans ses *Musikinstrumente des alten Aegyptens* (p. 88) le terme de «musique de marche», indiqué par Loret. Si, par contre, nous ne donnons pas à ce terme une interprétation moderne, nous pouvons parler de «musique de marche» [3] surtout si des instruments de percussion se trouvaient dans «l'orchestre» égyptien (les seuls instruments de percussion qu'on trouve en compagnie des trompettes, sont les tambours et les castagnettes). D'après ce que nous savons du «jeu à un ton» des instruments primitifs, nous ne commettrons pas d'erreur en supposant que cet «accompagnement de marche» n'était autre chose que la répétition monotone d'une seule et même note «staccatisée», qui scandait, ensemble avec les tambours, le rythme de la marche des soldats.

---

[1] Voir p. 34.

[2] Par la suite la note grave et longue de la trompette a conservé encore longtemps sa signification, car même au Moyen âge européen, très influencé dans sa musique par l'Orient, on emploie la trompette comme instrument à bourdon (comme l'orgue portatif) exécutant une seule note grave longuement tenue sur laquelle d'autres instruments, techniquement plus facilement jouables, évoluent avec leur mélodies. Cf. H. Hickmann, *Das Portativ*, Kassel 1936, p. 218, 218 (485), aussi 201-211.

[3] Cf. p. 47, 48.

Quand la trompette est jouée dans une procession, on ne peut parler ni d'un emploi purement militaire ni d'un emploi rituel. La «musique de procession» ressemblait certainement à la «musique militaire» décrite puisqu'il s'agit de «musique de marche» tout court. A l'apparition du roi dans le camp militaire et pour le saluer en général, il se peut qu'on ait joué des trompettes plutôt dans le sens cultuel, c'est-à-dire en émettant des sons stridents, graves ou aigus, longuement tenus. C'est peut-être aussi de cette manière qu'elles ont été jouées lors de la prise d'une ville ennemie, car c'est probablement le rôle de celui «qui parle avec le *šneb*» d'annoncer du haut des murs la prise de possession officielle par le conquérant royal.

XIV

L'HISTOIRE DE LA TROMPETTE ÉGYPTIENNE ET SON RÔLE DANS LE DÉVELOPPEMENT GÉNÉRAL DES CUIVRES.

Essayons de dessiner en quelques traits l'histoire de la trompette égyptienne telle qu'elle se révèle d'après les quelques données recueillies ici et essayons ensuite de lui donner sa place dans la famille des cuivres. Nous commencerons par remarquer qu'elle ne paraît que très tard. Il est pourtant peu probable que la trompette n'ait été inventée qu'à ce moment-là et le traditionalisme si caractéristique pour l'Égypte ancienne, exclut dès le premier abord une telle suggestion. Cette trompette en métal, qui, comme telle, appartient sous le nom de «tuba métallique» au 15e cycle culturel («Kulturkreisschicht»), c'est-à-dire à la civilisation d'Égypte et d'Asie Mineure du 4e au 2e millénaire [1], doit avoir eu un prédécesseur fabriqué de la même ou d'une autre matière. Ce prédécesseur peut être cherché tout aussi bien parmi les «cors» que parmi les «trompettes». Pour ces dernières, on pourrait parler du mégaphone employé par les bateliers de la IVe dynastie [2], pour les premiers d'une corne animale étrange, presque droite, de la XIIe dynastie que Petrie a trouvée dans la ville des morts de Hu (Diospolis parva); «d'après la reproduction elle

---

[1] C. Sachs, *Geist und Werden d. Musikinstr.*, p. 151 *seq.* — [2] C. Sachs, *Die Musikinstr. des alten Aeg.*, p. 89 (L., *D.*, II, 28).

mesure approximativement 45 centimètres et semble avoir eu onze ou douze trous». [1]

Quant aux «cors», le résultat est donc étonnemment pauvre, vu le grand rôle qu'a joué le culte du taureau en Égypte. Cette lacune sera certainement comblée un jour : le šofar juif a surement eu son pendant égyptien [2]. Pendant le laps de temps pour lequel nous ne trouvons ni cors ni trompettes, la réunion en un seul instrument du principe de la corne animale et celui du mégaphone a dû être faite. Car aussitôt que la «trompette» fait son apparition dans l'histoire ce n'est déjà plus un «cor», mais un instrument aux caractéristiques mixtes. Par contre, en Mésopotamie nous trouvons des cors aussi bien que des trompettes, aux temps les plus reculés. Ce fait est à l'appui de notre hypothèse que le cor a été également connu en Égypte, à côté d'une forme de trompette primitive.

Quittant le domaine de l'hypothèse nous rencontrons, presque simultanément avec la trompette égyptienne historique, seulement un peu plus tard, des instruments à vent sumériens qui peuvent être identifiés comme cors et comme trompettes [3]. L'existence de la première trompette égyptienne est prouvée pour le règne de Touthmès IV en 1415 alors que des inscriptions du roi-prêtre sumérien Goudea mentionnent des cors en or. Un inventaire des cadeaux que Tousratta envoya à Aménophis IV (en 1400 environ) mentionne «40 cors», ornés d'or et de pierres précieuses et dont 17 sont des *cornes de taureaux* (d'après C. Sachs, *Hist.*, p. 73). Les autres instruments ont pu être des trompettes. Plus tard, à l'époque assyrienne [4], la trompette devient l'instrument des soldats ou celui du surveillant des corvées (V. Loret).

---

[1] D'après C. Sachs, *Die Musikinstr. d. alten Aeg.*, p. 88, il n'est pas possible de décider avec certitude si cet instrument compte parmi les cors ou les instruments à anches (hautbois ou clarinette).

[2] Cf. p. 22 (sur la désignation de *στρογγύλη*)

[3] «Il nous est impossible de décider si l'objet représenté sur un cylindre à cachet babylonien du troisième millénaire (Ier empire chaldéen) à côté d'un bûcher d'un sacrifice humain est une «trompette» (C. Sachs, *Geist u. Werden*, p. 151 *seq.*) ou un «flambeau» (Coll. de Clercq, *Catalogue*, Paris 1888, I, 112, pl. XIX, 176).

[4] De même chez les Hittites (environ l'an 100, relief du palais d'Eynk).

Ensuite, le développement historique de la trompette égyptienne s'accomplit régulièrement à peu près dans le sens indiqué par l'ordre chronologique de la documentation [1] mentionnée ci-dessus (p. 3-16). Entre temps, deux sortes d'instruments se sont développées en Palestine, influencées certainement tout aussi bien du côté mésopotamien que du côté égyptien et qui permettent donc des déductions au sujet des instruments primitifs dans leurs patries respectives : ce sont le šofar et la trompette juifs.

Le šofar [2], symbole du sacrifice d'Abraham, certainement emprunté à l'Égypte, est mentionné pour la première fois dans la Bible, Exode XIX, 16. Du point de vue étymologique Gesenius-Buhl (d'après C. Sachs) rapprochent le terme de سوافر = «cornes de bélier» et par conséquent du groupe des termes d'instruments arabes الصافورة et du «šaipour» persan [3].

La trompette juive ḥatsotserah [4] se trouve mentionnée pour la première fois dans le livre des Nombres 10, 1-2, 9-10. Elle a une aune de longueur, est faite en argent, «géminée comme l'ancienne tuba en bois», et sert d'instrument de guerre et de culte. D'après sa forme (et probablement aussi d'après son emploi) elle correspond assez exactement à la trompette égyptienne, comme nous pouvons le déduire en comparant la description de Josephus avec l'instrument tel qu'il est représenté sur l'arc triomphal de Titus.

La musicologie n'a pas encore pu prouver si le *σαλπιγξ* grec antique et la trompette romano-étrusque ont été en rapport direct avec la trompette orientale. On peut supposer une telle relation, surtout si l'hypothèse philologique développée ci-dessus (p. 21-22) trouve un jour une confirmation définitive [5].

Le cachet de Buhen (p. 16, fig. 23) représente un joueur de «trompette» devant un dieu ou un roi. Ce dernier est apparemment coiffé de cornes animales. La corrélation entre ce fait et l'instrument de musique indique

---

[1] Sauf en ce qui concerne le n° 17 (p. 16).

[2] שׁוֹפָר

[3] H. Hickmann, *Terminologie arabe des instruments de musique occidentaux.* (En préparation).

[4] חֲצוֹצְרָה

[5] Il faut ajouter que l'«initial *s*-vowel indicates a pre-Hellenic origin of the name» (C. Sachs, *Hist.*, p. 145).

que le dernier a gardé encore à cette époque le caractère du «cor», par conséquent aussi ses attributions magiques et cultuelles, la puissance du son provoquant la fertilité, cette puissance et cette fertilité, qui sont symbolisées de l'autre côté par les cornes de la coiffure du dieu. Il est intéressant que cette fiction ait été maintenue encore à l'époque de la XII[e] ou même de la XVIII[e] Dynastie. Malheureusement, on ne peut pas reconnaître d'après le dessin de ce cachet, s'il s'agit encore d'un véritable cor ou si l'instrument s'est transformé déjà, quant aux données organologiques, en «trompette».

XV

SURVIVANCES DE LA TROMPETTE ÉGYPTIENNE (SUR UN BLASON ARABE DU XIV[e] SIÈCLE).

Si les rapports entre la trompette antique occidentale et la trompette antique orientale sont plus que probables, ceux entre la trompette antique et la trompette moderne ont fait jusqu'à présent l'objet d'hypothèses sans pouvoir être prouvés. Nous savons seulement que, dès le début du second millénaire, la trompette arabe de forme mince et élégante pénètre en Europe venant du sud. Elle a exercé une forte influence sur la construction des instruments européens. Le souvenir de cette origine est démontré par certaines traditions linguistiques. Ainsi les anciennes poésies épiques françaises parlent des «cors sarrazinois» et la langue espagnole donne le nom d'«añafil» (anafil en portugais) à la trompette, parce que les Espagnols ont précisément connu cet instrument par l'intermédiaire des Arabes (=النفير).[1]

La question se pose, à savoir si le membre intermédiaire entre la trompette moderne et la trompette de l'Antiquité, le «nafîr», a des rapports avec la trompette orientale antique ou non. Si on pouvait l'établir, on pourrait également reconstituer l'histoire complète des cuivres. Les quelques miniatures du Moyen âge persano-arabe permettent de conclure qu'il existe une certaine ressemblance entre la trompette antique égyp-

[1] C. Sachs, *Real-Lexikon,* p. 12.

tienne et celle du Moyen âge arabe, mais elles sont trop peu claires pour que des détails puissent être distingués. Dans tous les cas il est certain que la trompette a conservé son caractère comme instrument des aristocrates, des princes et des rois, fait auquel les Arabes n'ont rien changé non plus puisque, chez eux, cet instrument est resté l'insigne du guerrier. Nous pouvons même aller plus loin : dans certaines traditions orientales, le caractère de la trompette (jouée même parfois par paire comme la trompette cultuelle de l'ancien dieu-soleil) paraît s'être conservé jusqu'à nos jours. Nous le déduisons du passage suivant, tiré de l'œuvre extrêmement intéressante de M. E. Westermarck, *Ritual and Belief in Morocco,* London 1926, vol. II, p. 91 :

"At Fez and in other towns the múdden's call to the sunset prayer is followed by the monotonous sounds of the nfir, a long and straight trumpet, which is blown by the nöffär for about five or ten minutes. After the call to the evening prayer he again sounds his trumpet from the tower of the mosque, this time for a quarter of an hour; and on the following morning, two hours before daybreak, he ascends the minaret a third time and blows the trumpet for a whole hour. This is repeated on every evening and morning throughout the month, but at sunset time only on the last day of it after the new moon has appeared. Every great mosque at Fez has a nöffär attached to it, and the same is the case with the majority of the smaller mosques, while the Qarwîyin and the Andalus have two nfâfar each, who blow their trumpets together. In the evening the nöffär is followed at the minaret by a ġáiyāṭ, or hautboyist, who plays on his ġáiṭa for a quarter of an hour. In the morning before daybreak, shortly after the nöffär has finished his music, the minaret is ascended by the múdden, who first repeats the formula *Aʿúdu bi llâhi men š-šîṭan ăr-rájim,* "I take refuge with God from Satan the stoned one" and then begins to sing various religious songs : he is singing for about three quarters of an hour, till dawn, when he chants the call to prayer. The múdden is singing thus before daybreak not only throughout Ramaḍān but also during the other months of the year".

Le caractère de l'instrument n'a donc pas sensiblement changé. Il en est de même pour la manière de le jouer et pour sa musique, des traditions musicales qui se sont conservées jusqu'au Moyen âge européen le

plus avancé [1]. Une comparaison entre les reproductions d'une trompette de l'Égypte antique, une du Moyen âge européen et une autre de l'époque des Mamelouks du Moyen âge arabe (pl. II), prouve que la forme aussi est restée la même. Le diamètre relativement large, la petite longueur du tube, le tube un peu élargi à l'extrémité supérieure nous rappelant «l'embouchure» égyptienne, tout cela n'a pas changé. Seul, l'anneau ornemental adapté très exactement à l'extrémité du tube, semblable à celui de l'instrument du «trompette devant Osiris» (fig. 22) et qui manque aux trompettes plus anciennes, s'est agrandi en un renflement, cachant ainsi l'endroit où le pavillon s'adapte au tube sonore. Il est particulièrement remarquable que l'instrument continue à appartenir à un certain groupe social comme dans l'Égypte antique. Nous avons souligné à diverses reprises que cet usage s'est conservé jusqu'en Europe. Nulle part on ne trouve une parallèle plus nette que celle entre la trompette pharaonique, qui est le symbole de la puissance royale et qui peut être conférée à un fonctionnaire militaire supérieur, et celle dans le blason d'un fonctionnaire militaire supérieur à la cour du Sulṭan égyptien, dont nous donnons ici la reproduction (la trompette comme insigne) [2].

Ainsi la trompette se trouve comme symbole et insigne de noblesse dans le blason d'un «amîr» qui occupait certainement le même rang que l'amîr «ṭabil khânah» : ces deux nobles officiers auprès de la cour du Sulṭan, avaient le droit d'avoir des timbales et des trompettes dans leurs orchestres. Nous ne pouvons pas encore dire, pourquoi l'un [3] a choisi pour blason la timbale, l'autre la trompette. Certainement il y avait des distinctions de rang qui nous échappent. D'après Kalkachandi (IV, p. 13), l'amîr ṭabl khânah occupait à la cour du Sulṭan le poste du «chef du drapeau» (امير الاعلام) [4] Il est inconcevable que le premier de ces titres qui indique si clairement un rapport avec la timbale [5] ait exigé l'image d'une

---

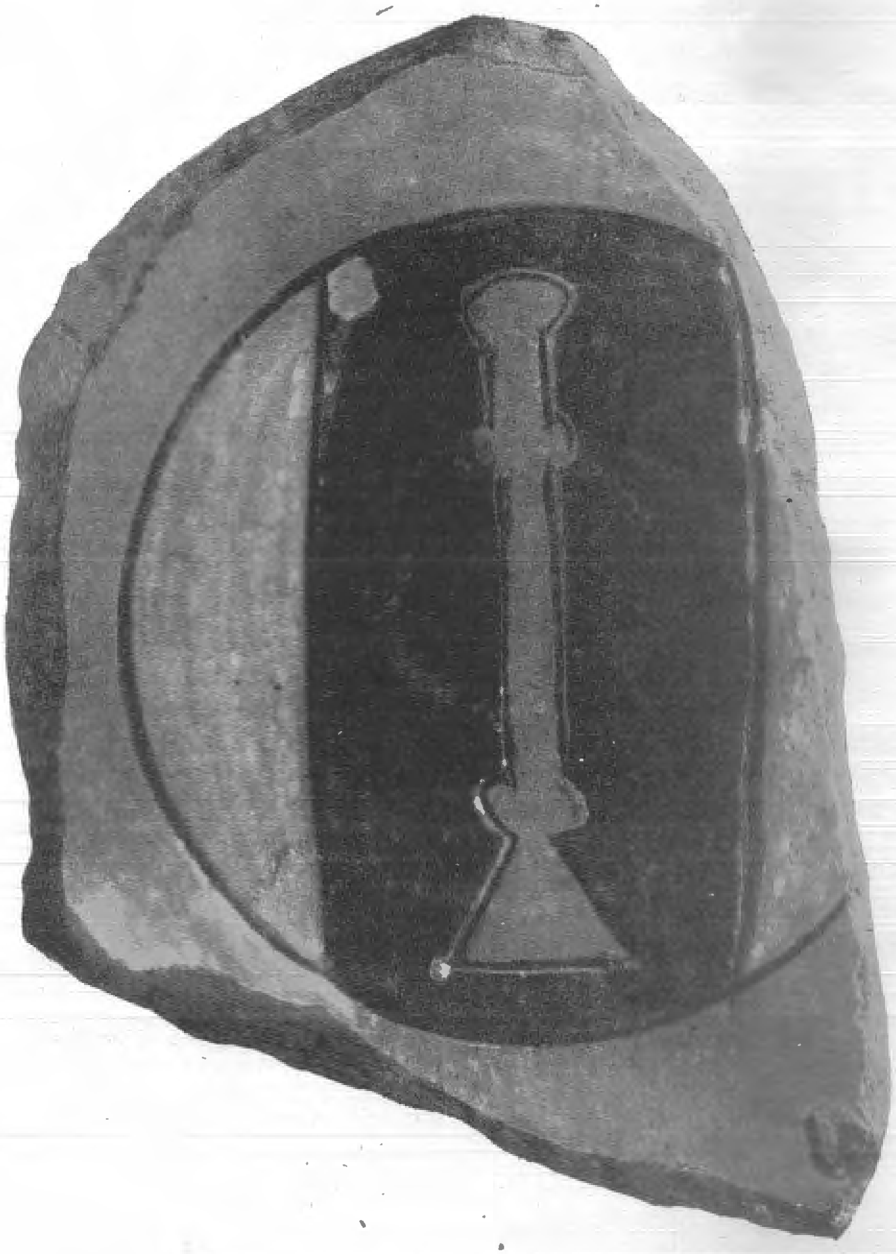
(1) Cf. p. 64-66 (2).

(2) Cf. planche II.

(3) Cité chez L. A. Mayer, *Seracenic Heraldry,* Oxford 1933, p. 5 comme le «ṭabldār».

(4) Il faut distinguer le titre de noblesse de celui du grade militaire. Ce titre est cité chez L. A. Mayer (*op. cit.*) comme ʿalamdâr («standard-bearer»).

(5) La timbale de guerre est dans le monde entier jointe au drapeau. C'est encore aujourd'hui en Angleterre que le nouveau drapeau est présenté au régiment sur les timbales et les



Trompette mamelouke (d'après une faïence de l'époque).

trompette dans le blason. Peut-être ce dernier appartenait-il à l'officier de service auprès de la chambre du Sulṭan, du راس النوبة, également du rang d'amîr. Comme le mot النوبة n'indique au fond qu'une «révolution du temps», et le terme أهل وأصحاب النوبة «une troupe de soldats qui montent la garde tour à tour», il faut supposer que nous nous trouvons en présence d'un orchestre de trompettes, joint aux sentinelles, ayant charge d'indiquer certaines heures de la journée par des signaux. Par extension du terme, cet orchestre a dû prendre le nom d'النوبة[1], mot qui signifiera plus tard, dans le langage courant, «concert musical», l'officier préposé et à la sentinelle et à l'orchestre ayant le titre de رأس النوبة, avec la trompette dans son blason. Comme nous trouvons exactement la même institution, celle d'un orchestre princier de trompettes jouant à certaines heures du jour, chez les princes du Nahabat aux Indes et ailleurs dans le monde, nous avons un certain droit de croire qu'il s'agit d'un cas analogue à la cour des Sulṭans Mamelouks. En tout cas, le fait d'avoir une trompette dans le blason, doit nous indiquer, d'après toutes les données et surtout d'après les analogies occidentales, qu'il s'agissait d'un titre très élevé dans la hiérarchie de la noblesse des Mamelouks et point d'un blason d'un simple "member of the musical corps", comme l'indique L. A. Mayer[2].

---

tambours. Il est intéressant de rappeler qu'en Égypte ancienne le terme 𓋴𓂋○ *śr* désigne la «timbale à main» et *śrj.t* 𓋴𓂋𓇌𓏏 «l'étendard» (d'après Erman-Grapow). La ressemblance des deux mots est une coïncidence bien curieuse. Elle nous rappelle les liens étroits existant entre les timbales de guerre (de la royauté) et l'étendard dans le monde entier.

(1) Par *naubat* (نوبت), les Arabes désignent des instruments joués aux noces ou devant les portes des hauts personnages. Dans la péninsule malaise on appelle ainsi le «grand tambour d'état» (cf. C. Sachs, *Real-Lexikon*, p. 296, *a*).

(2) *Seracenic Heraldry, op. cit.*, p. 5.

TABLE DES MATIÈRES.

Imprimé en Égypte